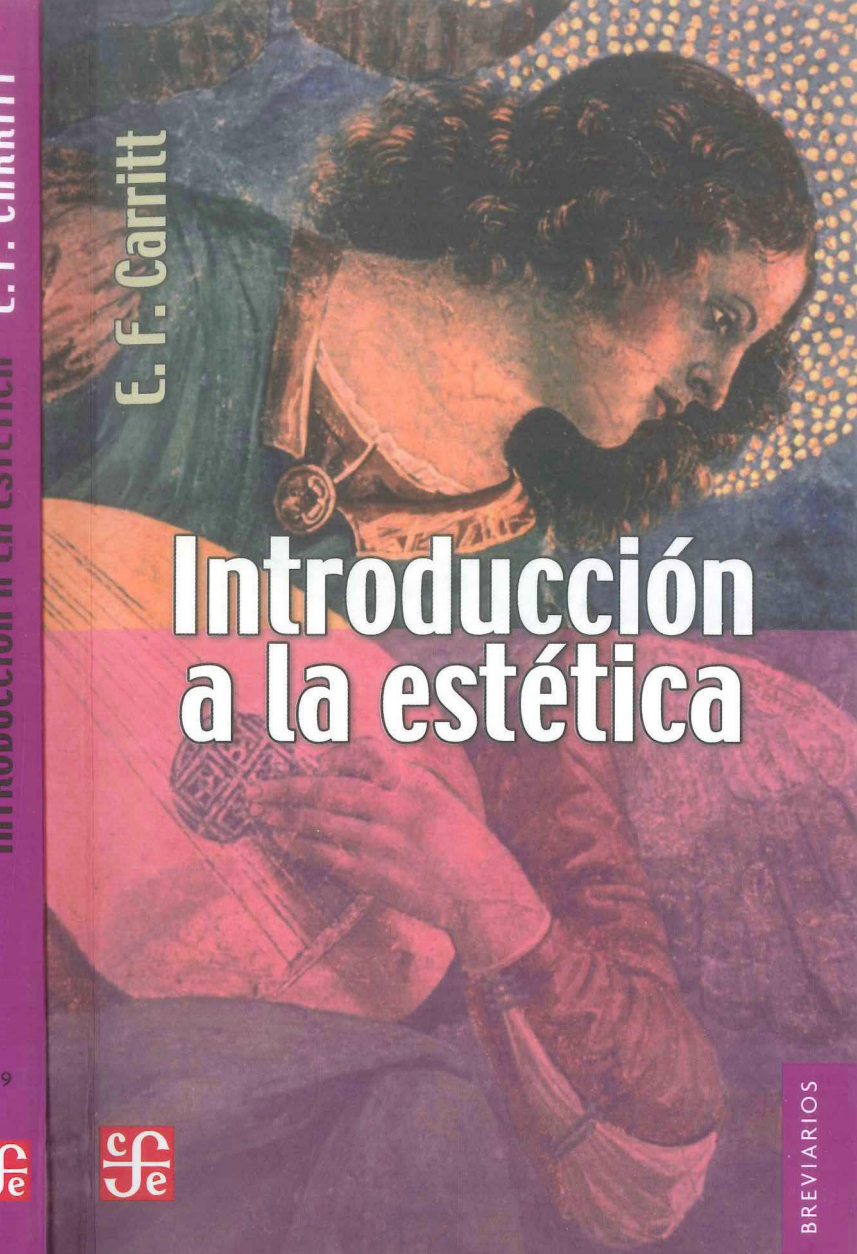
E. F. Carritt
Introducción a la estética
BREVIARIOS

El ser humano, como ser racional sensitivo, puede experimentar satisfacción ante la "belleza" de una pintura, una poesía o una escultura. Sin embargo, es indudable que no todos tenemos una experiencia estética frente al mismo objeto, entonces ¿qué queremos decir cuando hablamos de que una cosa es bella?, o ¿cuál es el criterio que nos permite distinguir el "buen gusto" del "malo"?, ¿existe una cualidad común a la belleza? Estas son las cuestiones que, a lo largo de los años, la disciplina estética ha tratado de responder. Edgar Carritt introduce al lector en esta rama de la filosofía para examinar temas como la naturaleza de la experiencia estética, la expresión o las clases de belleza que existen; y cuestiona a las principales teorías estéticas para exponer y desarrollar las propias.

Edgar Frederick Carritt (1876-1964) fue un filósofo inglés. Se desempeñó como vicepresidente en The British Society of Aesthetics, fue miembro emérito del University College, Oxford, y profesor visitante en la University of Michigan.

libreríasgandhi
INTRODUCCION A LA ESTETICA
L/NO FU/FILOSOFIA
9786681608804
Mzo/20
$91

ISBN 978-968-16-0880-4
9 789681 608804

creative commons

www.fondodeculturaeconomica.com

INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA E. F. CARRITT

Los contenidos de este libro pueden ser
reproducidos en todo o en parte, siempre
y cuando se cite la fuente y se haga con
fines académicos y no comerciales

BREVIARIOS
del
FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Traducción de
OCTAVIO G. BARREDA

Edgar F. Carrit

Introducción a la estética

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Primera edición en inglés, 1948
Primera edición en español, 1951
Undécima reimpresión, 2018

Carritt, Edgar Frederick
Introducción a la estética / Edgar Frederick Carritt ; trad. de Octavio G. Barreda. México : FCE, 1951
195 p. ; 17 × 11 cm — (Colec. Breviarios ; 39)
Título original: An Introduction to Esthetics
ISBN 978-968-16-0880-4

1. Estética I. Barreda, Octavio G., tr. II. Ser III. t.

LC BH201 C28 Dewey 082.1 B846 V.39

Distribución mundial

© 1948, Hutchinson's University Library, Londres
Título original: *An Introduction to Esthetics*

D. R. © 1951, Fondo de Cultura Económica
Carretera Picacho-Ajusco, 227; 14738 Ciudad de México
www.fondodeculturaeconomica.com
Comentarios: editorial@fondodeculturaeconómica.com
Tel.: (55)5227-4672

ISBN 978-968-16-0880-4

Impreso en México • *Printed in Mexico*

NOTA SOBRE EL LIBRO Y EL AUTOR

E. F. Carritt, miembro de la British Academy y profesor emeritus del University College, Oxford, es bien conocido por sus diversas obras de estética, teóricas e históricas: What is Beauty?, Theory of Beauty, Philosophers of Beauty from Socrates to Robert Bridges *y esta introducción, académicamente popular, que ofrecemos ahora. No necesita, pues, de mayor presentación.*

Cuando se trata de disciplinas filosóficas, o de las que no han adoptado todavía el pergeño riguroso de una ciencia, hay dos tipos de introducción, por lo menos desde el punto de vista didáctico. Aquel en que el autor, situado en un punto de vista equidistante, nos lleva a conocer por nosotros mismos las diversas direcciones, sustrayéndose en lo posible a las rotundidades de la opinión personal, y aquel otro en que, también en la medida de lo posible, se iluminan de soslayo las opiniones discrepantes al exponer y desarrollar decididamente las propias. Cuando, como en el caso de Carritt, se realiza la faena con la preocupación casi obsesiva de mostrar en vivo, casi señalando con el dedo, los problemas, acopiando textos y experiencias personales, discutiendo todo lo discutible con afán de convencer y sin asomo alguno de imposición dogmática, las ventajas didácticas se acumulan en favor del segundo tipo de introducción. Máxime si se tiene en cuenta que ya en castellano poseemos una buena introducción del primer tipo, la de Moritz Geiger, excelentemente traducida por Raimundo Lida, y que no está dicho tampoco que esta Introducción *haya de ser lo último que publiquemos sobre la materia.*

Creemos que estas consideraciones bastarán también para amortiguar cualquier reparo exigente —y que, por lo mismo, no puede proceder de quien está ne-

cesitado de una introducción viva y neta— porque la obra despacha con cierto desenfado direcciones que, renovadas de raíz, están dando mucho que hablar y que hacer en nuestros días, como, por ejemplo, las que insisten en la importancia decisiva de lo formal, que con cierta ligereza se equipara a la deshumanización del arte, o las que, después de haber recibido el impacto del simbolismo y del surrealismo, vuelven con otras palabras y otras preocupaciones a la vieja teoría del "sentimiento trascendental".

ADVERTENCIA DEL AUTOR

Confío en que el lector no se desanimará con el título "Apéndices". Creo que en muchos respectos constituyen la parte más útil de mi libro. Contienen de manera concisa los datos que sirvieron para las conclusiones obtenidas y desarrolladas con mayor amplitud en el texto, y las cuales deben comprobarse con aquéllos. En realidad, el único dato para una teoría estética debe ser la experiencia estética, sea la de uno o la de otras mentes sensitivas.

Mi discípulo, Mr. J. Hartland-Swann, y mi cuñado, Mr. J. L. Etty, leyeron oportunamente el manuscrito de este libro y me proporcionaron a tiempo sus muy valiosas críticas y sugestiones.

ANALISIS

I. EL TEMA DE LA ESTÉTICA

§ 1. El objeto de la estética.

§ 2. El problema de la estética. Ésta no puede establecer un criterio o reglas para la creación o apreciación de la obra de arte.

§ 3. La estética no puede alterar directamente nuestras experiencias estéticas. Sólo nos ayudará a entenderlas.

§ 4. La estética no puede explicarnos qué es lo que queremos decir cuando hablamos de "bello" o "estético".

§ 5. Podrá informarnos a lo sumo de otra cualidad común que quizá posean las experiencias estéticas o las cosas bellas, y la que, aunque no nos ocupemos de ella, hace a éstas lo que son.

§ 6. Si nos preguntamos qué es una cosa bella, la mejor respuesta parece ser: una cosa sensible que nos agrada por la significación o sentido que tiene para nosotros. (No todas las cosas con significación o sentido son bellas; sólo las cosas sensibles o las imágenes sensibles, y, entre éstas, aquéllas cuyo sentido es natural o inmediato pero de ninguna manera convencional.)

§ 7. Si se acepta la respuesta anterior, la pregunta debiera hacerse con respecto a la experiencia estética y no a la cosa bella, puesto que las cosas no significan nada en sí mismas. Significamos algo con ellas, o leemos en ellas un significado.

§ 8. La belleza, por lo tanto, aunque por lo común la atribuímos a los objetos, lo hacemos así equivocadamente, como cuando les atribuímos "extrañeza", "agrado", etc.

§ 9. Otros argumentos para demostrar el carácter

subjetivo de la belleza, además de su significación, son:

a) La belleza depende en mucho de cualidades secundarias, a su vez condicionadas por nuestros órganos.

b) Hasta las cualidades primarias de forma y tamaño parecen diferentes vistas a través del microscopio.

c) Es probable que la verdadera configuración de los objetos físicos sea muy diferente a la que nosotros podemos ver.

§ 10. Podría afirmarse que la belleza es una cualidad real de nuestros datos sensibles, a su vez condicionados por nuestros órganos, nuestros recuerdos, nuestra salud, nuestros intereses, etc. Pero de dos imágenes mentales, que no puedan distinguirse cualitativamente, una será más o menos significativa para mí o para los demás, o de significación distinta, según el momento en que se experimenten.

§ 11. Si buscamos las razones de la experiencia estética y no de la belleza, por lo menos, no damos por resuelta la cuestión de la realidad objetiva de la belleza.

II. BUEN Y MAL GUSTO

§ 1. ¿Podría hablarse de buen y mal gusto si los objetos no fuesen realmente bellos?

§ 2. De dos personas, una puede tener experiencia estética, no así la otra, frente al mismo objeto, o bien ambas pueden tener experiencias estéticas, pero con diferentes grados de intensidad y pureza.

§ 3. Si es difícil estimar la pureza de nuestro propio gusto, es imposible estimar la ajena; podemos, sin embargo, conjeturarla.

§ 4. Ciertos objetos estimulan con mayor facilidad

las experiencias estéticas en personas de tal o cual índole o con tal o cual cultura, aunque el genio salta cualesquiera obstáculos. El perfecto esteta no sería un ser humano.

III. ¿QUÉ SE ENTIENDE POR BELLEZA?

1. No todos los objetos significantes, o símbolos, son estéticos; pueden significar hechos históricos, científicos o morales.
2. Se ha afirmado que la experiencia estética es un "conocimiento sensible", considerado a veces inferior y a veces superior a la razón.
3. Este "conocimiento sensible" se parece mucho al "pensar a medida de los deseos". El arte puede ser edificante o corruptor para los espíritus no artísticos.
4. No es cierto que el gusto refinado y estético ni que el genio creador superen el pensamiento moral, afiancen la práctica moral o sean moralmente mejores que la conducta concienzuda.

§ 5. Sin embargo, solemos hablar de arte "insincero", "falso", "afectado". Bien podría consistir la verdadera experiencia estética en encontrar o hacer a cierto objeto o imagen sensibles expresivos de nuestros sentimientos o estados de ánimo. (Si la experiencia fuera *descriptiva*, entraría en el campo de la psicología.) El arte es la comunicación de esa expresión por medio de la conformación de un material sensible.

§ 6. Aplicación de la "expresividad emotiva" a varias artes.

§ 7. Y a las bellezas naturales.

§ 8. La teoría de la expresión considera la belleza como subjetiva; pero permite distinguir entre experiencias estéticas puras e impuras, débiles y profundas.

§ 9. Las diferencias congénitas o adquiridas deter-

minan diferentes interpretaciones por parte del hombre.

§ 10. Pero pueden permitir el goce de experiencias estéticas igualmente buenas. Analogías con las experiencias afectivas y morales.

IV. ARTE FORMAL Y REPRESENTATIVO

§ 1. Antigua intolerancia hacia todo arte que no tuviera asuntos de importancia o interés.

§ 2. Actual intolerancia hacia el arte que tiene tales temas o asuntos o cualesquiera otros; es decir, que sea representativo en cualquier proporción o grado. Esto parece un sectarismo aun menos plausible.

§ 3. La pura forma sin representación es altamente estética (es decir, expresiva) para todos en arquitectura y música. No podría afirmarse que no ocurra lo mismo, para algunos, con las miniaturas o el lenguaje. Analogía tomada de la experiencia moral.

§ 4. Se caería en un dogmatismo si se negara que un tipo u otro de arte no puede ser expresivo estéticamente para personas de diferente temperamento o cultura.

§ 5. Las ideas de Kant sobre la belleza libre y la belleza condicionada.

§ 6. Tendencias modernas incongruentes.

V. CLASES DE BELLEZA

§ 1. ¿Hay una naturaleza peculiar y común en toda experiencia estética? En caso afirmativo, ¿existen especies que puedan distinguirse por alguna diferencia específica y propia? ¿O se tratará de una *infima species*?

§ 2. Diversos principios de clasificación han inspirado diversas especificaciones.

§ 3. Las contradicciones en que incurren parecen indicar que el intento era equivocado. Pueden hacerse más subdivisiones, pero ninguna será convincente. La distinción más plausible es la que se hace entre arte naturalista y arte formal.

§ 4. Cualquiera de estos dos puede ser el más expresivo, según el temperamento o cultura de la persona.

§ 5. Las palabras que se usan para denotar diversas especies de belleza indican en realidad los elementos que intervienen, en cierto grado, en toda experiencia estética. De estos elementos uno puede predominar indebidamente y conducir así a una desviación de lo perfecto.

§ 6. Si la belleza es el logro de la expresión emotiva, entonces puede pecar por defecto en la expresión o en lo expresado.

§ 7. Son más prácticas las clasificaciones menos ambiciosas.

§ 8. Grados de complejidad en las artes.

§ 9. El cinematógrafo.

§ 10. El vicio de la clasificación.

VI. EXPRESIÓN

§ 1. Distinción entre expresión, signo y síntoma.

§ 2. El lenguaje como eminentemente expresivo.

§ 3. Distinción entre expresión y símbolo.

§ 4. Distinción entre expresión y estímulo.

§ 5. Distinción entre expresión y comunicación.

§ 6. Propaganda y argumento.

§ 7. El propósito deliberado del artista no tiene mayor significación. Sólo podemos juzgar nuestra experiencia de su obra.

§ 8. Comunicación y expresión.

§ 9. Creación y técnica.

VII. EMOCIÓN

§ 1. El segundo término de la definición necesita igualmente ser elucidado. Se le critica de ser a) demasiado amplio y b) demasiado restringido.

§ 2. a) Esta tesis se apoya en dos razones: i) la estética sostiene que algunas emociones son tan malas que no deben ser expresadas. Pero si son emociones humanas la mayoría de nosotros puede imaginarlas como parte de una experiencia estética. El amor desinteresado hacia el mal no es humano; y

§ 3. ii) La razón psicológica, que alega que las sensasiones localizadas —y quizá algunas otras— no pueden de hecho expresarse estéticamente. Esto parece cierto, pero no se trata de emociones. No pueden, por tanto, ser imaginadas en sosiego.

§ 4. b) Se sostiene, a la inversa, que experiencias diferentes de la emoción son estéticas. Parece cierto que ninguna sana experiencia humana sea puramente intelectual, emotiva o volitiva. Con todo, es posible distinguir el elemento predominante. Podemos leer un poema por su doctrina o por la expresión de la emoción originada por esa doctrina. Sólo la última experiencia es estética.

VIII. ARTE DIDÁCTICO Y ARTE DE PROPAGANDA

§ 1. ¿Es que una experiencia estética es siempre predominantemente expresiva: a) del pensamiento, o b) de la voluntad? (La mera sensación ha sido excluída.)

§ 2. a) Con frecuencia se ha confundido en poesía el valor verdad con el valor belleza. Muchas de las emociones expresadas dependen de las creencias que se tengan. Tales creencias pueden ser

contradictorias, y, sin embargo, las expresiones pueden ser igualmente bellas; y la expresión de la creencia, verdadera o falsa, por perfecta que sea, no siempre es bella.

§ 3. *b)* Los modernos confunden menos el arte con la filosofía o la teología que con una propaganda sincera. Esto implica que la exhortación —sea por medio de argumentos o por llamamientos a la pasión— hacia una política realmente adoptada por un artista, sería en sí una expresión estética. Las consecuencias implicadas son la censura y el menosprecio de la imaginación. Hay que objetar:

i) Somos capaces de apreciar la expresión de entusiasmos contradictorios.

ii) Mucho de la propaganda no es bello.

iii) El artista no necesita realmente adoptar determinada política cuando se imagina el entusiasmo de los partidarios de ésta. Ni tampoco lo necesitan quienes gozan de su obra.

§ 4. Propaganda en las artes gráficas.

§ 5. Evasión.

IX. LOS FINES DE LA CRÍTICA

§ 1. La crítica histórica.

§ 2. Descubrimiento, restauración e interpretación.

§ 3. La crítica estética propiamente dicha aspira a ampliar y purificar la experiencia estética.

§ 4. Los métodos de la crítica.

§ 5. Los artistas como críticos.

X. GÉNESIS DE LAS EXPRESIONES ESTÉTICAS

§ 1. Complejidad del problema.

§ 2. i) Estímulo *físico*.

§ 3. ii) Factores *psicológicos*: a) Facilidad de la per-

cepción, *b)* interjuego de órganos y facultades hipertrofiados, *c)* proyección de nuestras propias actividades, *d)* liberación de sentimientos reprimidos.

§ 4. iii) Consideraciones *biológicas* y *antropológicas*: a) del medio ambiente, *b)* sexuales, y *c)* sociales.

§ 5. Influencia del medio ambiente personal y de la cultura.

§ 6. Asociaciones circunstanciales de ideas.

§ 7. Expresión infantil.

§ 8. Alison y la expresión por asociaciones.

XI. ARTE, SIMPATÍA E IMAGINACIÓN

§ 1. El placer en la comunicación recíproca o la participación en gustos comunes es asunto extrínseco a la experiencia estética.

§ 2. Dos significados de "simpatía" y lugar de ambos en el arte.

§ 3. La simpatía como contaminación no estética.

§ 4. "Imaginación", otro término de connotación ambigua.

§ 5. Coinciden en su uso estético "imaginación" y "simpatía".

XII. AUTOCRÍTICA (I)

§ 1. Se explica la razón de ser de este capítulo autobiográfico.

§ 2. En la *pintura*.

§ 3. En la *escultura*.

§ 4. En la *arquitectura*.

XIII. AUTOCRÍTICA (II)

§ 1. En la *poesía*.

§ 2. Ejemplificada en Matthew Arnold.

§ 3. Lecciones de estos ejemplos.
§ 4. Ejemplos en Swinburne.
§ 5. En la *literatura* general.
§ 6. En la novela y en el cuento.

XIV. CRÍTICA CLÁSICA Y ROMÁNTICA

§ 1. La teoría general debe basarse en experiencias estéticas, ya sea por conocimiento introspectivo o por testimonios dignos de crédito.
§ 2. El período más fecundo de la crítica fué el siglo XVIII.
§ 3. Su tema más fecundo fué el relativo al "clasicismo y romanticismo".
§ 4. El significado de estas palabras puede elucidarse parcialmente por su historia.
§ 5. El primer elemento reconocido de lo romántico parece haber sido lo extraño o lo increíble.
§ 6. Lo extraño, en un principio, a causa de la distancia; después, a causa de la comprensión "imaginativa" (es decir, simpática) de sentimientos ajenos.
§ 7. Formulación moderna de la antítesis.
§ 8. La teoría y la práctica clásica y romántica del metro.

XV. FORMA Y MATERIA DE LA POESÍA

§ 1. Representaciones gráficas deben de haber precedido al lenguaje y sufrido con la introducción de éste. Igualmente el mismo.
§ 2. ¿Pudo un pueblo mudo haber construído una poesía de ideografía convencional?
§ 3. Podría haber sugerido las mismas experiencias y pasiones que las palabras; pero signos no lingüísticos o no pictóricos, aun en el supuesto de que fuesen bellos, difícilmente podrían fundirse con el significado como acontece con las palabras.

§ 4. ¿No existe algún elemento idéntico en la belleza de dos versiones verbales de un mismo pensamiento?
§ 5. ¿No es bello este elemento? ¿Y de una manera poética?
§ 6. ¿Cuál sería la experiencia poética de un ciego y sordomudo de nacimiento?
§ 7. Distinción entre "sustancia" y "contenido".
§ 8. La triple distinción de Hegel entre contenido, representación y expresión verbal.

XVI. CONCLUSIÓN

APÉNDICES

A. Sentimiento trascendental.
B. La belleza como expresión de la emoción.
C. El paralelismo entre arte naturalista y arte formal, y optimismo y pesimismo.
D. Lo clásico y lo romántico.

I

EL TEMA DE LA ESTÉTICA

§ 1. Es obvio que la experiencia estética constituye el objeto de la filosofía, reflexión o análisis estético. Esto presupone que los seres racionales sensitivos, como el hombre, tienen una serie de experiencias fácilmente distinguibles de otras, experiencias que por lo usual se expresan en frases como "¡qué bello!" (o "¡qué feo!") y no en aquellas como "¡qué verdadero!", "¡qué bueno!", "¡qué útil!" y hasta "¡qué agradable!" (o "¡qué falso, malo, inútil o doloroso!"). Es innegable que las experiencias estéticas son por regla general predominantemente agradables, así haya algunas, como las que denominamos trágicas, en que prepondere un elemento doloroso. Existen muchas experiencias agradables —un baño tibio, una buena digestión— que no podrían llamarse bellas a menos que fuese con ironía o exageración. Raras veces se usa correctamente el lenguaje, y así oímos a menudo hablar de una hermosa chuleta o de una bella operación o experimento, expresiones que al reflexionar calificamos de impropias.

El Dr. Johnson [1] definió la belleza como "el conjunto de gracias y proporciones de las partes que agrada al ojo". Debió de haber añadido "o al oído o a la imaginación", a menos que intencionalmente no hubiera querido referirse a la poesía y a la música. Ahora bien, ¿qué clase de objetos o cualidades son capaces de provocar esas experiencias, a las que intencionalmente calificaríamos de bellas o con cualquier otro término afín (bonitas, encantadoras, sublimes)? Las cualidades que con plena confianza podríamos enumerar a estos efectos serían, sin duda,

[1] *Dictionary*, 11ª edición, 1799.

los colores, las formas, los sonidos y sus combinaciones o módulos, y aun añadiríamos quizá algunos olores y sabores y hasta varias sensaciones táctiles. Difícil sería, por otra parte, excluir cualquier calse de objetos del ámbito de una posible experiencia estética, aunque los que parecen indicados en especial para provocarla sean los cuerpos y rostros humanos, los animales, las plantas, el cielo, el agua, el fuego y el paisaje.[2] Se trata de objetos naturales susceptibles todos de ser reproducidos o sugeridos con más o menos exactitud por el hombre, quien puede, además, producir las cualidades o módulos a que nos referíamos, como al dibujar un arabesco, construir un edificio, ejecutar una danza o un concierto. El hombre puede producir también símbolos físicos, como una palabra escrita o hablada, una partitura, que si no pueden considerarse bellos en sí mismos son aptos para suscitar, en quienes conozcan el simbolismo, imágenes psíquicas que sí lo son.

Creo que estas experiencias a que me refiero están debidamente agrupadas entre sí y diferenciadas de otras experiencias que solemos llamar morales, intelectuales, volitivas o apetitivas. Parece imposible, o al menos no se sabe de nadie que goce de experiencias estéticas sin ser capaz de experimentar las otras, o que, a la inversa, tenga experiencias morales o intelectuales y se vea privado de las estéticas. Y, sin embargo, tales experiencias se pueden distinguir unas de otras. Podemos figurarnos muy bien que las experiencias apetitivas se presentan aisladas, pero también puede ocurrir que algunas de las otras no sean separables.

Existe, es cierto, una serie de experiencias marginales que no sabríamos si clasificarlas como estéticas, y que difieren de los casos obvios sólo por el grado de

[2] Entre los artefactos producidos únicamente desde un punto de vista utilitario, quizá los más aptos para ser considerados como bellos son los navíos de vela.

belleza, o son de una especie diferente a la experiencia estética pero superficialmente semejantes a ella, o subespecies dentro de la experiencia estética. Quizá el caso más característicamente dudoso es el que se refiere a las experiencias de lo cómico, que expresamos con risas o con frases como "¡qué gracioso!" (o "¡qué chiste tan malo!"), y las relativas a lo sublime, cuando decimos "¡qué grandioso!" (o "¡qué ridículo!"). Mas estas finas diferencias —que habrá necesidad de examinar— no pueden invalidar nuestra afirmación principal de que hay una clase genuina de experiencias estéticas.[3]

§ 2. Si, por lo tanto, el objeto de la filosofía estética lo constituyen nuestras experiencias estéticas, ¿qué es lo que irá a decirnos acerca de ellas? ¿Cuál es "el problema de la estética"?

A este respecto me parece que la mayoría de la gente aborda el tema con criterios discutibles basados en obras particulares, o propios de alguna escuela de arte. Confían en descubrir una definición o criterio de belleza indudables a cuyo tenor se puedan deducir demostrativamente los juicios acerca de las obras de alguna escuela o artistas particulares. Lo mismo ocurriría con las bellezas de la naturaleza, aunque no se insista mucho en ello: así, les sería posible, por ejemplo, probar que el siglo XVII acertaba o erraba cuando decía que las montañas eran sencillamente "horrorosas", y hasta decidir definitivamente aquella polémica más concreta del siglo XVIII sobre si la más bella población era Dovedale o Borrowdale.[4]

Esperanzas semejantes tienen que ser frustradas, creo yo, ya que se basan en un error. El único dato del cual puede arrancar una filosofía estética es la experiencia estética de la humanidad; la del propio filósofo en primer lugar, e indirectamente la ajena en

[3] Véase cap. VII.

[4] *London Magazine*, octubre de 1778.

la medida en que sea posible confiar en sus informaciones. Tal es el método que me parece aconsejable. Negar que una experiencia es estética sólo por el respeto que se tiene a una determinada teoría, aunque una introspección cuidadosa compruebe la naturaleza estética de aquélla, sería tanto como violentar los datos sobre los cuales únicamente puede fundarse la teoría, o como negar la existencia de un planeta visible sólo porque nuestro sistema astronómico no lo admita. Por fortuna, esta ilusión parece confinada hoy en día a los principiantes, pero hay que recordar que caracterizó la mayor parte de la filosofía estética del siglo XVIII, siglo en que se pintaba con arreglo a libros de preceptos y en que se creía devotamente en las reglas "de antiguo descubiertas, que no inventadas", por Aristóteles, Horacio, Longino, Vitrubio, Paladio y sus continuadores, hasta Boileau y Lessing, que condenaban toda obra del arte o de la naturaleza que no se sujetase a ellas. Las más importantes de esas reglas, quizá por ser las más definidas, eran las de unidad de tiempo y de lugar, y por las cuales, con reloj en mano, podría apreciarse si una tragedia era buena o mala o, al menos, si padecía de una falla imperdonable. Otras reglas de arte eran tan elásticas que podían manejarse al gusto: "La obra de arte debe tener determinado tamaño; debe constar de principio, medio y fin; debe tener unidad de acción"; o "debe tener simetría, proporción y armonía". Pero no cabe duda que términos como simetría, armonía y proporción, que, lo mismo que belleza, son estéticos y no científicos, en nada abrevian la discusión en torno a la belleza de una obra. La casi totalidad de estas reglas eran formuladas a *priori*. En tiempos modernos se han formulado preceptos similares, más razonablemente, con un sesgo empírico. Hogarth, por ejemplo, sostenía que la serpentina o espiral era la línea de la gracia y que la pirámide, la masa más bella; Fechner, con datos un tanto mejores, afirmaba que la

mayoría de los hombres prefería, entre los rectángulos, la "sección de oro" cuyos lados tenían la proporción de 21 : 34. Pero hay que reconocer que, en las experiencias estéticas ordinarias, la asociación y el contexto, que se excluyen en la medida de lo posible de los experimentos psicológicos, desempeña un papel más importante que las relaciones geométricas o aritméticas.

§ 3. La estética, por lo tanto, no puede hacer mucho, si algo hace, por mejorar nuestro gusto. Aun en el supuesto, inadmisible, de que se me probara que una obra teatral, sujeta en todo a la unidad de tiempo, es más bella que *Macbeth*, seguiría yo prefiriendo ésta y a lo sumo se me obligaría a confesar insinceramente que mi gusto era malo. Lo más que podría probarse de verdad sería que mi gusto difiere del de la mayoría o del de determinado grupo.

¿Para qué nos sirve entonces la estética? No puede aumentar el goce estético ni se le puede permitir, creo yo, que trate de encauzarlo hacia diferentes objetos, pero sí puede ayudarnos a entenderlos. Así, su objeto, como el de toda filosofía, (φιλοσοφία), es el de satisfacer la curiosidad, y si no sentimos curiosidad por estos temas no nos proporcionará mayor satisfacción. Para un buen número de personas la satisfacción de su curiosidad por la experiencia estética es casi tan valiosa como esta misma experiencia, y la confusión mental casi tan intolerable como la misma fealdad. Quienes han participado en discusiones de aficionados sobre temas artísticos bien saben que es muy difícil no irritarse tarde o temprano con la confusión de sus propias ideas o con la de sus contendientes. Discusiones similares, pero de pensadores especializados, si no llegan a conclusiones definitivas son, por lo menos, más ventajosas; las palabras se usan con el mismo significado y hay menos equívocos y futesas, aunque el acuerdo no sea mucho mayor.

§ 4. Parece que hay dos preguntas capitales a las que la estética habrá de contestar. La primera: ¿qué queremos decir cuando hablamos de que las cosas son bellas?, lo que equivale a pedir una definición que nos ofrezca el significado de un nombre.[5] Esta pregunta, sin embargo, no tiene contestación. Si respondiéramos, "queremos decir que nos proporcionan una determinada clase de placer", habría que saber todavía qué clase de placer; y si añadiéramos, "un placer estético", no haríamos sino repetir el indefinido término "bello" con otras palabras.[6] Serían frustrados cualesquiera otros intentos de explicar el sentido del vocablo; por ejemplo, "bello significa aquello cuya contemplación es buena", o "cuya contemplación nos hace mejores", o "cuya contemplación posee un valor de perennidad", o "cuya contemplación nos proporciona un conocimiento inmediato que también podría obtenerse por una demostración científica". Cualquiera de estas proposiciones podría, acaso, ser verdadera si comenzara con las palabras "bello es aquello que..."; pero cuando empieza con "bello *significa* aquello que...", vemos de inmediato que esto no es verdad. Al instante nos preguntamos, ¿no será por lo menos inteligible preguntar si las cosas bellas son todas de esta naturaleza? Y, como tenemos que contestar afirmativamente, vemos con claridad que no era eso lo que *queríamos dar a entender*. Podríamos ilustrar esto con una analogía. Si preguntáramos ¿qué quiere decir "azul"? y se nos contestara que azul significa tal o cual movimiento cerebral originado por la estimulación de los nervios ópticos por tal o cual vibración de luz, al momento sabríamos por introspección que no era eso lo que quisimos decir al hablar de que una violeta era azul.[7] Nada de eso estaba en

[5] Aristóteles, *Analitica Post.*

[6] No en griego, sino en alemán *baumgartiano.*

[7] Esto es lo que puede llamarse una "falacia heterogénea". Aristóteles la llamaba μεταβασις εἰς ἀ'λλο γένος.

mientes. Si, por otra parte, se nos hubiera dicho que azul significa cierta clase de sensaciones visuales, desearíamos saber aún qué clase es ésta y qué es lo que se entiende por visual. Hay muchos términos cuyo significado no puede definirse sin tautología a menos que sea por medio de lo que absurdamente se llama definición ostensiva. Así, puedo señalar unas violetas, unas banderas, unas cintas, unos trozos de cielo, y decir "eso es lo que entiendo por azul"; o bien señalar a la señorita Gunning, una montaña, un poema, un arabesco y decir "eso es lo que entiendo por bello". Pero eso no sería una definición. No puedo definir los significados de belleza, bondad, deber, placer, necesidad, causalidad, relación, o cualidad, aunque pueda definir, por ejemplo, lo que en este país entendemos o significamos hoy por una "locomotora" de vapor.

§ 5. Pero hay otra pregunta a la que la estética podría responder más plausiblemente: ¿habrá alguna otra cualidad común a todas nuestras experiencias estéticas (o a todas las cosas bellas) que, aunque no hayamos pensado en ello, las convierte en estéticas (o bellas)? He puesto por delante la expresión más enrevesada, porque la otra, más natural y que encierro entre paréntesis, da por resuelta, sin querer, una cuestión de importancia que vale la pena de abordar en primer lugar.

Si nos decidimos a formular la pregunta en los términos de lo incluído arriba entre paréntesis, nuestra contestación natural sería la de que una cosa bella es aquella que nos causa placer al verla u oírla; placer, sin embargo, que posee una cualidad muy diferente a la satisfacción de un apetito o a la mera titilación pasiva. Dicha cualidad, por otra parte, es la que ha sido descrita como "significación" o "sentido". Esto quizá se ve más claro en las artes literarias, aunque no deje de aparecer igualmente en casi todas las

obras pictóricas y escultóricas, y poco menos en la música, arquitectura y danza. Se trata de obras de artistas que pretenden comunicarnos algo en ellas, algo que puede llamarse propiamente un "sentido". Lo que los artistas quieren decirnos acaso sean incapaces de expresarlo de otro modo; si hubieran podido decirlo en prosa vulgar, de seguro que no se hubiesen molestado en escribirlo en versos o en elaborada prosa, como tampoco se hubiesen afanado por pintar, esculpir o componer.

De igual modo, a veces podemos comunicar por medio de una sonrisa o un apretón de manos lo que no sería plenamente expresable con palabras. Los actores saben algo de esto.

Cuando volvemos los ojos a las bellezas de la naturaleza hallamos que no es fácil afirmar que tengan un sentido o significado; sin embargo, la convicción de que lo posean es tan vigorosa que los teólogos no se han detenido para aventurarse a sostener que "la naturaleza es el arte de Dios". Por otra parte, es evidente que en cierto sentido objetos que jamás han tenido significación alguna, como los juguetes de un niño muerto, pueden tenerla para nosotros, si no estéticamente, al menos por asociación. Un problema fascinante —que examinaremos después— es ver cómo han llegado a cobrar un significado casi universal fenómenos como un crepúsculo tormentoso, un cielo lleno de estrellas, la luna que corre, las selvas, las caídas de agua, el mar. Todos ellos han atraído, por razones prácticas, la atención del hombre desde épocas remotísimas; por sus cambios o movimientos parecen ser análogos a la vida y el alma del hombre. El caso más difícil es quizá el de las un tanto estólidas bellezas de pura línea y volumen y en las que los autores modernos consideran que proyectamos nuestras propias experiencias físicas; solemos hablar del arco ascendente, de líneas que bailan, de una

combinación apacible, pero de esto habrá que ocuparse más despacio.[8]

§ 6. Si pensamos que la característica común más sobresaliente de las cosas llamadas bellas es su significado, debemos recordar que éste no es exclusivo de ellas. Por ejemplo, √4 y 4x son sin duda símbolos significantes, pero no bellos ni sugerentes de determinadas imágenes bellas; y lo mismo acontece con algunas palabras, frases, ademanes, o señales mecánicas, como el de una sirena de alarma. De ahí que agreguemos que para llamar bella a una cosa, ésta debe ser ante todo significante por virtud de su carácter sensible o por las imágenes sensibles que despierte en nuestra psique, lo que es tanto como decir que el simbolismo debe ser natural, o sea "una segunda naturaleza", y no convencional o accidental. Un poema, así, es significante por su sonoridad y por las imágenes que al instante evoca en nosotros, puesto que si se vaciara en otras palabras, de seguro que produciría otra especie de belleza o posiblemente ninguna.[9] El signo √4 lo podemos expresar también como "la raíz cuadrada de cuatro", o en francés. Tenemos, pues, que ahondar más en el problema para hallar una diferenciación exhaustiva y exclusiva de la belleza, aunque por ahora basta señalar el carácter doble de "significado sensible".

§ 7. Si estamos en lo correcto cuando pensamos que la belleza es siempre significativa entonces debemos estar equivocados cuando creemos que es, en el más estricto sentido de la palabra, una cualidad del objeto al que se la atribuimos. El significado de la palabra *lit* (encendido, en inglés) ya sea escrita o pronunciada, es diferente en francés o inglés, y es imposible

[8] Véase cap. x.

[9] Véase, sin embargo, el cap. xv.

decir que ninguno de esos significados sea el sentido real que la palabra posee. La palabra *ball* (bola o baile, en inglés), según el contexto (*I will give you a ball*) (daré a usted una bola o daré a usted un baile) puede tener diversos sentidos. El que habla puede decirla en un "sentido" o significado y el que escucha entenderla en otro. En realidad, como bien se ha dicho, "las cosas no significan nada; somos nosotros los que con ellas significamos". "La palabra es mitad del que la habla, y mitad del que la escucha", dice Montaigne. Lo mismo es verdad en lo que atañe a otra clase de símbolos que no sean verbales, como, por ejemplo, las banderas rojas, las cintas azules y las fórmulas algebraicas; su significado es una relación entre el símbolo y las personas que las usan o entienden en cualquier ocasión. La significación del símbolo 0 no es una cualidad inherente a él, a la manera que lo es su forma oval, sino una relación que con frecuencia se establece en las mentes de los matemáticos o de los jugadores de cricket.

§ 8. Ahora bien, si la belleza existe o depende de una significación, y el sentido o significado de cualquier cosa depende de nuestra naturaleza o de ciertas asociaciones adquiridas con la cosa, la "belleza" de ésta no es una cualidad que realmente tenga, sino sólo su posibilidad para llegar a ser significante de algún modo para cualquiera de nosotros. Usamos muchas palabras en modos que gramaticalmente parecerían querer atribuir cualidades a los objetos o hechos, aunque no nos lo propongamos. Cuando calificamos una tempestad como "inesperada" sólo queríamos decir que no la esperábamos, sin que nos importe descubrir que los meteorólogos ya la habían pronosticado desde la noche anterior. Las ilusiones ópticas propias de los jardines del siglo XVIII nos hacen decir que éstos nos parecen "sorprendentes" cuan-

do por primera vez los vemos, pero después de cierto tiempo son "monótonos" a pesar de ser los mismos. En otras palabras, con frecuencia atribuimos irreflexivamente una cualidad a algo y sólo después de pensar aceptamos que estábamos en un error. Un ejemplo de ello son los siguientes términos: "agradable", "dulce", "armónico", "fuerte", "deslumbrante", "azul".

§ 9. Volvamos ahora al segundo carácter diferenciador que sugeríamos para las experiencias de lo bello. No sólo tienen que ser significantes, sino sensiblemente significantes. Una gran parte de estas experiencias depende del orden de los colores y sonidos, descritos generalmente como "cualidades secundarias", aunque no como cualidades de las cosas físicas, sino como sensaciones dependientes de la presencia y condición de nuestros órganos. No hay duda que existe una cualidad real o un movimiento en aquellos objetos que, frente a la presencia de la luz y de buenos nervios ópticos, viene a excitar la sensación de rojo, digamos, en una conciencia; mas esta cualidad real no es lo que denominamos bello ni tampoco algo que hayamos visto alguna vez en el microscopio. Además, ciertas cosas que aparecen bellas al ojo normal dejan de serlo —o asumen otra belleza diversa— cuando son amplificadas suficientemente. Hasta la forma real de un cubo y la textura de su superficie, para no mencionar los electrones de que está realmente formado, son de muy diversa naturaleza de lo que vemos a "simple vista".

§ 10. Entonces, estamos obligados a decir que no son las cosas físicas las que propiamente deben llamarse bellas, sino sólo las "ideas" que tenemos de ellas, los elementos sensibles que experimentamos al percibirlas o recordarlas, o que formamos por la combinación de las sensaciones que recordamos; y lo que

son estos "sensibles" depende no sólo de los resultados de nuestros sentidos o del poder de retención de nuestra memoria, sino del grado y dirección de nuestro interés, condicionado en muy variadas maneras. Un corrector de pruebas quizá "vea", en la impresión de la página de una novela, diferentes patrones de tinta de los que "ve" el lector absorbido en la lectura de la narración.

Se habrá visto, por tanto, que a pesar de no ser posible atribuir con propiedad la belleza a las cosas físicas sí podemos adjudicarla a las imágenes perceptivas o figuradas que tenemos de ellas. Y si se recuerda lo que se dijo acerca de la significación de la belleza, ello requerirá cierta modificación. De dos imágenes mentales, sean de percepción o de reproducción, que tenga yo en diferentes ocasiones y que son cualitativamente indistinguibles, una me será mucho más "significante" que otra. Puedo mirar dos veces un cuadro o paisaje desde el mismo ángulo, bajo la misma luz y con la misma atención, y tener, sin embargo, muy diferentes experiencias estéticas, o ninguna en uno de los casos. Estas diferencias pueden depender de algo que haya yo oído, visto o sufrido en el intervalo, o de mi estado de ánimo y preocupaciones, o bien del hecho de que acabe yo de bañarme y de tomar el té. Sólo podremos decir de la imagen lo que dijimos del objeto; que ella (o, mejor dicho, cualquier imagen exactamente igual) es capaz de provocar en mí o en otra persona como yo una determinada experiencia estética. En mi vida, he tenido muchos sueños y fantasías, así como percepciones, que no me atrevería a llamar bellos o feos, debido a que no tuvieron para mí significación estética alguna.

§ 11. Sería, pues, más prudente comenzar por considerar la naturaleza de la experiencia estética antes de dar por resuelta una cuestión importante hablando

sin más de objetos bellos o imágenes bellas. "Parece imposible concebir que los objetos estén dotados en sí de otra cosa que de un orden particular de partes, y de poderes, o de una afinidad con nuestras facultades perceptivas, a ello debido... No cabe duda que el orden y la regularidad son más propiamente las causas de la belleza que no la belleza misma." [10]

[10] R. Price, *Review of the Principal Question in Morals* (1757). Cf. Kant, *Crítica del juicio*, párrafo 9. "La belleza no es nada en sí cuando no tiene relación alguna con nuestro sentimiento"; Rashdall, *Teory of Good and Evil*, I, vi, nota; y Ross, *The Right and the Good*, pp. 118-31.

II

BUEN Y MAL GUSTO

§ 1. Podría hacerse una seria objeción al argumento del capítulo anterior, en razón de que parece que hemos considerado a la belleza como "subjetiva", es decir, como dependiendo totalmente de la idiosincrasia del sujeto que la experimenta, y que, así como lo que es alimento para uno es veneno para otro, tampoco sobre los gustos se puede decidir nada. Con todo, solemos estar absolutamente convencidos de que existe lo que se llama gusto malo o vulgar y la mayoría de nosotros tratamos de mejorar el nuestro. Ahora bien, ¿es posible compaginar esto con la idea de que la belleza no es una cualidad de las cosas, sino la proyección en ellas de nuestra propia experiencia estética, condicionada a su vez por nuestra constitución física, nuestra historia y las asociaciones que dan significación al objeto? Ensayémoslo con un caso sencillo: el de una persona que pinta su habitación de blanco y otra que usa el color crema. No cabe duda que dudaríamos para aseverar cuál de las dos tiene mejor gusto; pero si una de ellas confiesa que ha escogido el color sólo por lo durable, económico o higiénico, diríamos que no tiene en realidad gusto alguno. Y si la única decoración que se le ocurriera fuese pornográfica, diríamos de él lo mismo agregando que era reprensible desde el punto de vista de la moral. Si se le ocurriese en cambio adornar su habitación con bustos y fotografías de Lenin, Hitler o Churchill podríamos admirar o deplorar sus ideas políticas sin dejar por ello de reconocer que no tenía gusto. Y si pintara las paredes con textos de las Escrituras, ecuaciones o llamamientos a la caridad, quizá lo aplaudiríamos por cristiano, matemático o filántropo, pero lo condenaríamos como artista.

§ 2. Estos son ejemplos extremosos en que los intereses prácticos, morales o científicos parecen haber desplazado a la estética. De cualquier modo, hasta en ejemplos de esta naturaleza extremada rara vez nos es posible estar seguros de la cualidad de la experiencia ajena. Así, nada extraño sería que una de aquellas personas no tratara de estimular sus apetitos sexuales, sino que quisiera deleitarse honradamente en la contemplación de lo que le parecieran encantadoras formas y colores, expresivos de una vitalidad y pasión muy naturales; y que la otra no fuese una propagandista —o víctima a su vez de la propaganda—, sino que viese en los bustos políticos la expresión de valor, entusiasmo, patriotismo, ambición, orgullo satánico o voluntad indomable; y que el que rayó las paredes fuese movido estéticamente por la poesía o por la caligrafía de las inscripciones o textos. Y como las ecuaciones y los llamamientos son más difíciles de ser explicados estéticamente, ¿no pudieran las primeras expresar quizá la emoción de un descubrimiento y no una verdad matemática, y los segundos no tanto el deseo de solicitar nuestro dinero como el goce de hacer el bien? Las explicaciones, sin embargo, son poco plausibles y satisfactorias.

§ 3. Casos menos simples son todavía más difíciles de juzgar. Lo novedoso es estimulante puesto que tendemos al aburrimiento, y la familiaridad es sedante puesto que nos inclinamos a la pereza, y estas dos debilidades contaminan todo el resto de nuestras actividades —intelectuales, morales, estéticas. Y sin embargo, ninguna imitación de la experiencia estética es más patente que la de buscar y preferir sistemáticamente lo viejo, o la última novedad, o el último arcaísmo. No hay gusto más fútil que el localizado exclusivamente en los éxitos de candilejas, en el "libro del año", o en las exposiciones que son todo un *succès de scandale*, por las comidillas de los estu-

dios y las enconadas controversias de la prensa. Quien sólo vive y se desvive por la moda, muestra muy poco gusto en el vestir. Con todo, resulta imposible estar seguro de la experiencia ajena y muy difícil analizar la propia. No cabe duda que se requiere tanto talento para apreciar la poesía o pintura de una edad cuya historia y civilización desconocemos como para aceptar las innovaciones originales del hombre de genio. Puede haber personas adultas tan infantilmente embebidas en el momento fugaz, que no pueden entrar sino en las representaciones tópicas que les acomodan; no sabríamos decir si es aquello lo que realmente las mueve, o si son puros snobs. Cuando Mariana, en *Sentido y sensibilidad*, dice: "¡No, mamá; si ni siquiera Cowper le entusiasma!", estoy seguro de que ha tenido algunas experiencias estéticas vivas, aunque sospecho que de un alcance muy restringido. Las de Eduardo pudieran ser menos intensas pero de un alcance más universal. Leonor lo diagnostica agudamente: "Sospecho que Eduardo, por evitar una afectación, cae en otra; y como cree que mucha gente aparenta mayor admiración por las bellezas de la naturaleza de la que realmente siente, se indigna por tal simulación y afecta ante ellas una indiferencia y una insensibilidad mayores. Es un tipo quisquilloso y quiere tener su afectación propia". "Ciertamente —agrega Mariana— esa admiración por el paisaje no es ya sino mera palabrería. Todo el mundo pretende ahora sentir y escribir con la elegancia y gusto del que definió por primera vez la belleza pintoresca..." [1] "Con todo, estoy convencido —replica Eduardo— de que Ud. siente realmente ante

[1] Probablemente se refiere a Uvedale Price, *Essays on the Picturesque*; 1799 ("Rudeza e inesperados cambios se mezclaban a la irregularidad"), o a W. Gilpin, *Picturesque Beauty*, 1792. Cf. Payne Knight, *Principles of Taste*, 1805, y Peacock, *Headlong Hall*, 1816. Para una historia de la vanidad e insensatez, consúltese Hussey, *The Picturesque*. Véase Maria Edgeworth, *The Absentee*, para ejemplos.

un fino paisaje toda la delicia que dice y, por lo mismo, su hermana debe reconocer que yo no siento, por mi parte, más de lo que digo. Me gusta un buen paisaje, pero no por razones pintorescas... Un grupo de alegres y pacíficos campesinos me agrada más que la banda de los más briosos bandoleros". "Mariana miró con asombro a Eduardo y compasivamente a su hermana, la cual soltó la carcajada." No recuerdo dialéctica de gusto más lúcido que la de Jane Austen, y quizá esta apreciación se deba a que siento cierta simpatía por Eduardo y mucha por Leonor. Pero cámbiense los términos de arte usados ahí y la narración resultará aplicable a nuestros días o a cualquiera otra época.

§ 4. Puede haber entonces experiencias estéticas más o menos puras e intensas frente a ciertas percepciones o imaginaciones, sin que la pureza e intensidad dependan enteramente de aquello que se perciba o imagine, no obstante que algunos objetos sean más aptos que otros para provocarlas. Si esto es así, el genio estético ideal tendría puras e intensas experiencias estéticas —de las más favorables— en cada una de sus percepciones y recuerdos o en sus combinaciones de imágenes de la naturaleza. Encontraría que todos los objetos de la naturaleza son bellos y sólo feos los que tomara como productos humanos reveladores del gusto impuro o de la total indiferencia de sus autores. Y hasta me atrevería a afirmar que cuantas más experiencias estéticas genuinas tenga un hombre, frente a cualquiera clase de estímulos, tanto más estético será, y mejor su gusto. Un esteta puro, no obstante, sería un ser inhumano, puesto que sus experiencias estéticas serían invariablemente puras al no tener pasiones que lo alteraran, ni simpatías o aversiones, ni codicia o deseos, ni ideas políticas o religiosas, ni amor por la verdad. Cabe pensar que en un ser así ninguna de sus experiencias sería en realidad estética, ya que es

difícil saber qué es lo que pudieran significar o expresar estéticamente; y precisamente aquellas emociones que al sentirse alteran las experiencias estéticas serían las que él contemplara en reposo y tranquilidad. De esta suerte, compondría un soneto al soneto, y criticaría únicamente el arte más o menos puro de sus semejantes a la manera del que "conoce todo lo relativo al arte, pero no sabe lo que le gusta".

De donde concluimos que existe una clase de experiencias genuinamente estéticas, lo que no quiere decir que toda experiencia de la cual se pretende que tiene este carácter lo posea verdaderamente o en toda su pureza. Y las que lo poseen pueden diferir en intensidad. De cualquier modo, estamos equivocados cuando atribuimos a los objetos que provocan lo mejor de tales experiencias una cualidad llamada belleza, o cuando afirmamos que las personas estimuladas a tales experiencias por objetos diferentes a los nuestros están equivocadas. Pero como los hombres tienen una naturaleza en común, hay por fortuna un buen elemento de acuerdo entre ellos, principalmente entre los que participan de una misma civilización.

III

¿QUÉ SE ENTIENDE POR BELLEZA?

§ 1. Las experiencias estéticas parecen ser el resultado de percepciones sensibles o de imágenes sensibles, todas poseedoras de algún significado. Existen, sin embargo, experiencias que poseen tales características pero que no pueden ser consideradas como estéticas. ¿Podríamos decir qué clase de significado será necesario para que puedan merecer ese nombre? Las percepciones de los sentidos y las imágenes de la memoria significan alguna realidad percibida, aunque pueden ser más o menos ilusorias. Pero los datos sensibles no poseen ninguna cualidad estética —favorable o desfavorable— y lo mismo acontece con las imágenes de la memoria. Se admite por lo común que el significado de las experiencias estéticas no es científico ni histórico, en el sentido usual de la palabra. Una simple narración, una ecuación matemática, un mapa o un modelo podrán proporcionar una información científica si sus datos son correctos, pero sería improcedente exigir de cualquier experiencia estética que fuese reflejo fiel y exacto del mundo físico ahora, antes o después. Una frase puede ofrecer una información moral o filosófica, como por ejemplo la de que estamos obligados a cumplir con ciertas promesas o la de que hay algunos hechos que son incognoscibles para el entendimiento humano; y se ha aseverado desde tiempo atrás y aun en la actualidad que la experiencia estética es capaz de revelar la verdad de ciertos hechos morales o metafísicos en una forma "sensible". Mas esto necesita una mayor clucidación.

1 Para un estudio más completo de lo contenido en este capítulo y el siguiente, *véase* Hospers, *Meaning and Truth in the Arts.*

§ 2. El argumento anterior ha tomado dos variantes. Una de ellas es que la experiencia estética nos ofrece una vaga o incomunicable especie de conciencia que requiere ser aclarada y comprobada por el pensar discursivo, algo así como el niño que dijera que "siente" que una mujer determinada es su madre y benefactora, y que llega después a un "conocimiento" de ello por la experiencia y la reflexión. Ante este punto de vista, presentido ya por Platón [2] y Hegel, entre otros, la experiencia estética es una especie de propedéutica o peldaño de la filosofía, escalón innecesario cuando se ha llegado a la cumbre. El otro punto de vista, más común entre los artistas y místicos, es el de que la experiencia estética es un vehículo para alcanzar la verdad, y que es superior al pensamiento racional, o bien el único utilizable en asuntos de trascendencia:

I felt the sentiment of Being spread
O'er all that moves and all that seemeth still;
O'er all that, lost beyond the reach of thought
And human knowledge, to the human eye
Invisible, yet liveth to the heart;
...Wonder not
If high the transport, great the joy I felt
Communing in this sort through earth and heaven
With every form of creature, as if looked
Towards the Uncreated with a countenance
Of adoration, with an eye of love
...O Nature! Thou hast fed
My lofty speculations; and in thee,
For this uneasy heart of ours, I find
A never failing principle of joy
And purest passion.[3]

[2] *El* banquete.

[3] Wordsworth, *The Prelude*, II ("Tuve la sensación de un Ser esparcido — sobre todo lo que se mueve o permanece quieto; — sobre todo eso, perdido más allá del pensamiento — y del conocimiento humano; al ojo humano — invisible, pero vivo en el co-

o bien

One impulse from a vernal wood
May teach you more of man;
Of moral evil and of good,
Than all the sages can.[4]

Esto ha sido expresado con la frase de que la belleza es el vehículo del "sentimiento trascendental" [5] y ha sido dicho con fuerza por Browning: "El resto puede razonar y gritar: sólo los músicos sabemos".[6] Pero si se toman los poemas al pie de la letra en cuanto a sus afirmaciones sobre la realidad, o se supone que la experiencia estética, nacida del estímulo de una pieza de música, de un cuadro, de un otoño, de un crepúsculo, o de unas rosas, puede informarnos acerca de la misma, es indudable que tales aseveraciones y datos pueden contradecirse entre sí.

Vanidad de vanidades, y todo es vanidad [7]

es tan poético como

Y acá abajo sus brazos eternos [8]

razón; — ...Nada extraño — si sublime es el rapto, si excelsa la alegría que siento — al comulgar de este modo con la tierra y el cielo — o con cualquier forma de la Creación, como si mirara — hacia lo Increado con semblante — de adoración, con ojos de amor. — ¡Oh Naturaleza! Has nutrido — mis nobles especulaciones; y en ti — para este difícil corazón nuestro, encuentro — un principio inquebrantable de alegría — y purísima pasión."

[4] Ibid, *The Tables Turned.* ("La incitación de un bosque en primavera — te enseñará, como nadie, lo que es el hombre — y lo que es el bien y el mal, — mejor que todos los sabios.").

[5] Stewart, *The Myths of Plato.* Véase el Apéndice A. "Un solemne sentido de Ser Intemporal."

[6] *Abt Vogler.*

[7] *Eclesiastés,* I, 2.

[8] *Deuteronomio,* XXXIII, 27.

o también

From too much love of living,
From hope and fear set free,
We thank with brief thanksgiving
Whatever gods may be
That no life lives for ever;
That dead men rise up never;
That even the weariest river
Winds somewhere safe to sea.[9]

Esto es lo que puede llamarse buena poesía, igual que la de *Ode on Intimations of Immortality*:

Hence in a season of calm weather
Though inland far we be,
Our souls have sight of that immortal sea
Which brought us hither.[10]

Si los versos de Swinburne nos comunican una "verdad", en cualquier sentido de la palabra, los de Wordsworth entonces sólo nos ofrecen engañosos

pensamientos cuya extrema dulzura era prueba
de que habían nacido para la inmortalidad.[11]

§ 3. En realidad, es difícil distinguir el "sentimiento trascendental" del "pensar a la medida del deseo", que suele ser engañoso aunque también, en ocasiones,

9 Swinburne, *The Garden of Proserpine*. ("Del mucho amor de vivir, — de la esperanza y el temor, ya liberados, — nos apresuramos a dar las gracias — a cuantos dioses existan — de que no haya vida eterna — de que los muertos no resuciten, — y de que hasta el río más extenuado — se deslice ya seguro hacia el mar.")

10 Wordsworth. ("Y en una estación de calmado tiempo — por más tierra adentro que estemos — nuestras almas contemplarán aquel mar eterno — que nos trajo hasta aquí.")

11 Wordsworth, *Inside of King's Chapel*. (*...thoughts whose very sweetness yieldeth proof — That they were born for immortality.*)

verdadero. Las convicciones que producen ciertas drogas o estimulantes, los entusiasmos políticos, la oratoria populachera, la belleza, a pesar de que difieren entre sí, son totalmente diferentes del conocimiento objetivo de los hechos extremos. El que estemos sujetos a estos estados de ánimo es ciertamente un hecho de importancia, que puede tener consecuencias en cuanto a la índole de nuestra naturaleza e indirectamente a la del universo entero; sin embargo, el conocimiento que esto nos acarrearía no poseería ningún carácter estético; sería simplemente psicología, ciencia o metafísica.

Cuando el punto de vista es el de que por medio de la experiencia estética obtenemos la verdad *moral*, los argumentos no pueden ser de índole diversa puesto que ya la verdad acerca de la bondad y de los deberes es también verdad. Dos formas, asimismo, adopta esta doctrina. La primera se encuentra en Platón [12] cuando dice que la familiaridad con las bellezas de la naturaleza y del arte formal predispone en cierto modo a la moralidad. Por supuesto, recomienda para el logro de este propósito el uso de fábulas y poemas escrupulosamente moralizados, siendo esa actitud más o menos la de los siglos XVI y XVII [13] y que más tarde reaparece en Tolstoi.[14] Pero esto es salirse del tema; no sería la belleza como tal, ni siquiera el arte imitativo en sí, lo que nos diera la verdad moral; ni tampoco sería el más bello arte imitativo [15] el más efectivo. Lo único verdadero de esta teoría es la tesis de que la belleza puede usarse tanto para moralizar como para corromper la con-

[12] *La república* (III), *El banquete*.

[13] v. g., Sidney, *The Defense of Poesie (An apologie for Poetrie)*. "De igual modo como se obliga al niño a tomar las más sanas cosas mezclándolas con las que mejor sabor tengan."

[14] *¿Qué es el Arte?*

[15] Platón es muy claro cuando dice que un poema es más peligroso cuanto más bello poéticamente. *Rep.* 387, 607, etc.

ducta humana; es decir, que es agradable y puede emplearse muy bien para hacer cualquier cosa atractiva. Por lo que respecta a la más seria y genuina doctrina estética de que la belleza de la naturaleza o el arte formal predisponen hacia la moralidad, realmente no sé qué decir. Difícilmente podría yo creer que los habitantes de Atenas y Venecia, de Oxford o Suiza fueran más honrados, valientes, industriosos o sobrios que los mineros de Pittsburgh o los alfareros de Stafford. Por otro lado, se ha insistido en que los moradores de un lugar bellísimo no lo aprecian como es debido y en cambio se inclinan a admirar los paisajes y escenas de otras regiones. De cualquier manera, no creo que las experiencias estéticas más genuinas necesariamente tengan que moralizar al hombre. Ruskin [16] decía: "Aunque la ausencia de amor por la naturaleza no descalifica del todo, su presencia en cambio sí es señal invariable de bondad de corazón y de justeza de percepción moral, pero por ningún concepto de *práctica* moral. Según sea el grado con que se manifieste y sienta, así será *probablemente* el grado en que se sienta la nobleza y hermosura de carácter." Pero no consideraría yo como referencia apropiada para un puesto de confianza que el aspirante asista a los mejores conciertos o exposiciones, o visite con frecuencia Coniston y Chamonix. Y tampoco recurriría a un tipo semejante en solicitud de consejos morales.

§ 4. Pero ocupémonos ahora de la aun más ambiciosa teoría del "sentimiento trascendental" que hace de la experiencia estética no una propedéutica de la moralidad, sino una más alta y profunda forma de ésta, dándonos al mismo tiempo una percepción más clara de nuestros deberes y fortaleciendo nuestra voluntad para cumplirlos.

[16] *Modern Painters*, parte IV, xviii, § 30.

In such high hour
Of visitation from the living God
Thought was not.[17]

Como es bien sabido, Schiller criticaba a Kant cuando éste distinguía, y hasta oponía, entre moralidad e inclinación. En sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* define la experiencia estética como la satisfacción del impulso del "juego", y da a este vocablo la peculiar significación de una feliz armonía entre los impulsos sensibles o apetitivos y lo racional y moral. Así parece sostener que el bien último no consiste, como Kant decía, en el cumplimiento del deber ante los obstáculos y las tentaciones, sino en la "virtud", la feliz coincidencia de la inclinación con el deber o lo que consideramos como tal. Pero cuando decía que esta coincidencia se realizaba total o principalmente en la experiencia estética, estaba del todo equivocado: no hay duda que sería un deber agradable, en determinadas circunstancias, leer poesía o visitar a Suiza, pero en otras igualmente agradable e igualmente obligatorio sería permanecer en cama hasta muy tarde o conceder un favor a un ser amado, hechos que en mi opinión no podrían de ninguna manera llamarse estéticos.

De donde parece concluirse que la doctrina del sentimiento trascendental está en lo correcto cuando sugiere que el significado de la experiencia estética es sentimiento. Si por "trascendental" se entiende que este sentimiento siempre va dirigido al universo entero, o a Dios, o a nuestros deberes, o que proporciona cierta especie de verdad acerca de tales objetos, es cosa que hallo difícil de entender y menos de aceptar. Si lo que significa "trascendental"[18] es que la

[17] Wordsworth, *Excursion*, I. ("En tan alta hora — de la visita del Dios vivo — el pensamiento no existía.")

[18] Véase Apéndice A.

experiencia estética no consiste en un mero sentir, digamos calor o satisfacción, sino que verdaderamente significa algo, y que comunica a este algo una importancia excepcional, entonces me parece que todo ello es verdad y que debemos insistir en descubrir su sentido.

§ 5. Me imagino que estaremos de acuerdo en que una bella estatua o un cuadro bello no necesitan ser exactamente iguales a su modelo, o en que nos proporcionen una información exacta y nueva de la anatomía humana o de la estructura geológica o vegetal; y habrá quienes hasta sostengan que no es necesario ni siquiera un parecido con los objetos naturales, como acontece con un tapete oriental, una catedral o un arabesco. Un poema bello no necesita revelarnos ningún dato de carácter científico, histórico, moral o filosófico, y si adopta la forma de un argumento, puede ocurrir que resulte totalmente falaz. Habrá quien sostenga que el poema no necesita tener "sentido" y que es suficiente con que sea una armónica sarta "significante" de palabras o sonidos musicales. Sin embargo, si en realidad es significante, deberá ante todo ser positiva y verdaderamente significante de aquello que se ha propuesto significar. No podemos menos de condenar algunas obras de arte como "falsas", "insinceras" o "afectadas", implicando en ello las razones que tenemos para considerarlas feas o absurdas. Pero no nos olvidemos de que hemos excluído toda verdad menos la psicológica. Así, pues, ¿tendremos una experiencia estética genuina cuando hallamos que una imagen es instantáneamente expresiva o significante, no de nuestro propio pensamiento (pues en este caso le atribuiríamos una verdad científica, histórica, filosófica o moral), sino de nuestros propios sentimientos, deseos, emociones o estados de ánimo? ¿Y puede decirse que un artista triunfa cuando logra, al dar forma a un objeto sensible, comunicar ese signi-

ficado a sus semejantes, pocos o muchos pero capaces de simpatía imaginativa por tal estado de ánimo o sentimiento y capaces, por lo tanto, de entender lo que aquél quiso expresar? [19]

§ 6. La explicación expresionista de la experiencia estética es mucho más plausible en lo que respecta a la escultura o la pintura, pues jamás ha sido fácil sostener que la belleza de la poesía consiste en su eficaz imitación de la realidad externa, a pesar de que esta creencia ha sido popular hasta fechas recientes en lo concerniente a las dos últimas. Tal teoría olvidaba que un capitel corintio o jónico era igualmente una obra escultórica, y que un arabesco era una obra pictórica. La moda en tiempos modernos ha insistido en que ni la pintura ni la escultura deben ser representativas, aunque ha sido común sostener que ambas, así como la arquitectura, la cerámica y el decorado, para ser bellos, tienen que ser significantes. La única excusa que existe para negar que la música expresa actitudes y estados de ánimo es la de no caer en el error, originado por la "música de programa", de considerar que lo que la música expresa puede igual o casi igualmente expresarse en palabras. Y este error podría también decirse que se refiere a las estatuas y los cuadros. A menos que denominemos las notas y describamos sus secuencias y combinaciones —hecho que permitiría a un músico dotado componer de nuevo la

[19] Esto es parte de la tesis de Croce en su *Estética*, en su *Breviario de Estética* y en su artículo de la 14ª edición de la *Enciclopedia Británica* (1929). Véase también el Apéndice B. Bien podría preguntarse por qué el sentido es capaz de expresar (distinto de excitar) el sentimiento. Tengo, sin embargo, temor de decir que no lo sé. Kant y Wordsworth, a pesar de sus diferencias, sugirieron que el hecho se debe a que nuestras psiques y la "naturaleza" son "afines". Kant sostiene que nuestra *satisfacción* en la expresividad se debe al sentimiento de que el mundo y nuestras mentes se hallan mutuamente adaptados para facilitar la percepción. Véase, sin embargo, el cap. x.

pieza a su gusto—, lo mejor que puede decirse de una composición musical es que es solemne o alegre, apacible o arrobadora. Ello ilustraría más que llamarla fuerte o larga, complicada o difícil. Y no de otros términos echamos mano al referirnos a los tapetes orientales.

§ 7. Probablemente sea la belleza de la naturaleza la que repugna más la teoría de que toda experiencia estética es la expresión de las emociones. Sin embargo, si el color, el movimiento, el sonido, la forma (y no nos referimos solamente a la forma humana o al sonido vocal) expresan naturalmente ciertos estados psíquicos, lo más probable es que los encontremos en la naturaleza del mismo modo que cuando los creamos artificialmente. Nada más obvio, por ejemplo, que los botones de rosa expresen nuestros sentimientos acerca de la juventud; que los colores de la primavera y la luz del sol, los de la alegría; y que un mar tormentoso, los de una incontenible e impetuosa cólera. En verdad nadie les ha fijado ese carácter expresivo; pero nosotros, de acuerdo con nuestra naturaleza original o con esa segunda naturaleza que infantil y prolongadamente nos han impuesto una experiencia y una cultura, así las consideramos con la misma naturalidad que lo hacemos con una sonrisa o un gesto. Un crepúsculo puede ser tan expresivo como un final de coro en una tragedia de Eurípides y una montaña como una obra de Miguel Ángel. Además, con frecuencia no sabemos si los movimientos de un niño son naturales o cosa de arte, ni estéticamente nos preocupa ello.

§ 8. El resultado del punto de vista anterior, el cual desde ahora me inclino a aceptar con las explicaciones que espero dar a continuación, es el de que un objeto sensible (que llamaremos bello), ya sea percibido, recordado o imaginado, nos produce una ex-

periencia estética cuando expresa para nosotros ciertos sentimientos que, por nuestra historia o naturaleza, somos capaces de abrigar. Su recuerdo o figuración puede ser provocado por impresiones sensibles no expresivas en sí, como la página de un libro o las palabras "Romeo y Julieta" o "Everest". Pero así como a causa de la historia personal estas palabras pueden no despertar ninguna clase de memorias o imágenes, de igual manera la nacionalidad bien puede impedir cualquier estímulo frente a una página en inglés, y a causa de una cultura exclusivamente del siglo XVII, la visión del Everest no dirá nada ni, debido a una total incapacidad de pasión erótica, un drama amoroso impresionará, a no ser por sus cualidades musicales. Consecuentemente, no hay nada bello en sí; lo que puede ser expresivo para uno, no lo es para otro. Afortunadamente, como una buena porción de la naturaleza humana es común a todos los mortales, y una gran parte lo es a hombres y mujeres, y como otra buena parte de la cultura es igualmente común a todos los que participan de una misma civilización y de una misma educación, es fácil que los hombres se pongan de acuerdo. Por otro lado, gracias a la complacencia y al snobismo estético, hay más acuerdo del que se podría esperar, ya que casi todo el mundo afirma que le gusta Shakespeare, si bien muy pocos lo han leído, y no todos nuestros amigos son tan mal educados como para decir que los poemas que nos gustan son mera paja.

§ 9. No debemos, sin embargo, esperar que hombres y mujeres, blancos o negros, viejos o jóvenes, antiguos, modernos y bárbaros, americanos y chinos, humanistas, rústicos y científicos, habitantes de los trópicos y de las regiones árticas, cristianos y musulmanes, madres y vírgenes, gentes formadas en Oxford y en Cambridge, coincidan en tener como igualmente expresivas las mismas líneas, formas, colores, sonidos

o palabras. El desprecio mutuo es pura intolerancia.[20] En miembros de la misma familia hay diferencias individuales de constitución y temperamento: el uno es sordo y el otro miope; aquél más sensitivo para el color y éste para la forma, y todos quizá con diferentes presiones arteriales y glándulas. Cada individuo, además, variaría, según el tiempo, de salud y humor, de conocimientos y opiniones, de asociaciones e intereses, de memorias y esperanzas. Tendrá diferentes pasiones, y todas estas variantes afectarán la significación de sus percepciones e imágenes; sin embargo, cada una de éstas puede ocasionar una aguda y genuina experiencia estética. Y como Coleridge dijo, la belleza depende de un "espíritu modelador de la imaginación":

> *We receive but what we give,*
> *And in our life alone does Nature live:*
> *Ours is her wedding garment, ours her shroud!*
> *And would we aught behold of higher wort,*
> *Than that inanimate, cold world allowed*
> *To the poor loveless ever-anxious crowd,*
> *Ah! from the soul itself must issue forth*
> *A light, a glory, a fair luminous cloud*
> *Enveloping the earth—*
> *And from the soul itself must there be sent*
> *A sweet and potent voice of its own birth,*
> *Of all sweet sounds the life and element.*[21]

[20] Consúltese J. R. Sutherland, *Wordsworth and Pope* (British Academy Warton Lecture, 1944). El autor señala que Pope escribió exclusiva y manifiestamente para los "bien educados". Wordsworth, por lo contrario, esperaba que lo comprendieran todos los hombres sencillos y de buena voluntad. De hecho, su poesía ha venido a extenderse y quizá a gustar más que la del propio Pope; y durante algún tiempo su dogmatismo y genio nos hicieron insensibles a las delicadezas de la expresión "refinada".

[22] *Dejection.* ("Sólo recibimos lo que damos, — y sólo en nuestra vida la Naturaleza vive: — ¡nuestras son sus vestiduras nupciales, y nuestra su mortaja! — Si pudiéramos contemplar algo más

§ 10. Nada se pierde de valor y ternura en el afecto que tenemos por la madre, la prometida, la esposa, o la hija, cuando reflexionamos que precisamente por ser nuestra es por lo que gozamos con sus alegrías y virtudes y nos preocupamos de sus fracasos y defectos. Es imposible creer que los seres más queridos por nosotros sean en realidad los más perfectos. Y nada se pierde en una experiencia de belleza cuando vemos que, de haber sido nosotros diferentes, la hubiéramos descubierto en otra parte y no aquí. La obra de Miguel Ángel no sería mala sólo porque gustara poco a un chino, ni los dibujos de éste porque no agradaran mucho a aquél. Ambos hubieran tenido mejor gusto si hubiesen sido capaces de incrementar cada quien el suyo.

Hasta de la moral puede obtenerse una analogía. La experiencia moral del sacrificio propio en bien de los demás no disminuye en nada aun cuando los resultados inesperadamente resulten a nuestro favor y no en el de ellos; ni, en un caso contrario, el remordimiento se reduce al descubrirse que la deshonra o el fraude no fué el mejor camino. Hay aquí, sin embargo, una notable diferencia con la experiencia estética: si pudiéramos ser convencidos de que no existe ningún deber para con los demás, así fuere penoso el saberlo, no nos sentiríamos obligados a procurar descubrirlo y cumplirlo, ni tendríamos satisfacción en el esfuerzo ni remordimiento en la omisión. Negar la objetividad del deber y de la bondad es escepticismo moral; la experiencia estética no disminuye en nada por la reflexión de que depende menos de la natura-

valioso — que ese inerte y frío mundo, asignado — a la pobre y desamparada turba ansiosa, — entonces, ¡ah!, del alma misma saldría — una luz, una gloria, una luminosa nube clara — que envolviera la tierra. — Y de la propia alma brotaría — una potente y dulce voz, nacida en sí misma, — que fuera vida y espíritu de los más dulces sones.")

leza de los objetos que de la significación que tienen éstos para nuestra interpretación. Afirmar la objetividad de la belleza es sencillamente intolerancia estética, y sólo la negación de grados reales en la pureza de la experiencia estética sería escepticismo estético. Es sólo pureza e intensidad lo que debemos buscar.

IV

ARTE FORMAL Y REPRESENTATIVO

§ 1. En épocas pasadas la intolerancia estética insistió mucho en la importancia del "tema" del arte. Puesto que se creía que la belleza residía en los objetos, el buen arte era aquel que hacía una habilidosa imitación de las cosas bellas y eliminaba cualesquiera defectos que tuvieran: aquel arte que consistía en la reproducción exacta del "objeto ideal". Algunos hombres eran más bellos que otros; una estatua podía ser mucho más bella que ningún hombre. Las mismas acciones eran objeto de estas distinciones, por lo que un poema épico o heroico, o una tragedia, describía a grandes personajes representando acciones sublimes, de seguro superiores a las reales. La gran pintura era religiosa, histórica, ideal, "el gran estilo", como se decía. Los cuadros de género y de paisajes eran en cambio tenidos en menos, no contando para nada el arabesco o lo decorativo.

§ 2. En la actualidad la intolerancia estética se complace en afirmar el carácter impertinente, inútil y positivamente deletéreo de todo elemento representativo, particularmente en la pintura y escultura, y hasta en la poesía. Nada más fácil de admitir que el placer del reconocimiento [1] —este manchón, por ejemplo, es algo parecido a la niebla, o al rostro de un anciano, o simplemente a otro manchón— no es un fenómeno estético, sino una impureza en la experiencia estética. Sin embargo, si un crepúsculo es bello, es decir, significante, no se ve la razón por la que un artista se abstenga puritanamente de emplear tal significación. Podrá, según tal intolerancia, aspirar a su-

[1] Aristóteles, *Poética*, IV.

perar los colores de una puesta de sol de igual manera que se le permitirá esforzarse en sobrepasar la luz de Vermeer o Rembrandt, la línea de Botticelli o el volumen de Cézanne, y hasta pensar el mejor modo de lograr la pura expresión de su estado de ánimo evitando las asociaciones intrusas de cualesquiera objetos de la naturaleza. Si éste es su modo de pensar y éste su objetivo, no se comprende por qué (para referirme sólo a pinturas que he visto) introduce en un cuadro compuesto con líneas y colores sin representación un ojo humano en la punta de una trompa de elefante, o un realístico bollo o cigarrillo. Porque con toda seguridad dichos objetos han de tener algunas asociaciones perturbadoras que, de acuerdo con la teoría del artista, son antiestéticas; y asociaciones con objetos menos propensos, por naturaleza, a provocar una experiencia estética que una flor, un rostro, o un pájaro. Algunos otros pintores y escultores se abstienen hasta de hacer tales concesiones y producen únicamente puros arabescos de línea y color, o de volúmenes, sin representación alguna. No estoy seguro si ellos consideran sus producciones como superiores a las mejores alfombras y jarrones chinos o a los mejores ejemplos de la arquitectura griega o gótica. Si no fuese así, me parece que valdría la pena de preguntarles por qué mejor no se dedican a la arquitectura o a los tejidos. Y si no lo hicieran ¿sería acaso porque juzgaran estas artes sin representación como secundarias? Similarmente, cuando escritores como Gertrude Stein producen galimatías más o menos musicales con el pretexto de huir de asociaciones antiestéticas de contenido, no se ve claro el porqué usa con frecuencia frases y formas sintácticas comprensibles, ya que también arrastran asociaciones, aunque sin duda no tan satisfactorias como si estuvieran dentro de un

[2] *Consúltese* R. L. Stevenson en sus mofas contra los "opulentos oratundos".

contexto lógico.[2] Si, por otro lado, no se valen de palabras verdaderas sino de arreglos sin sentido de vocales y consonantes, sería interesante preguntarles si de tales obras obtienen experiencias estéticas tan puras e intensas como las que produce Beethoven o Mozart. Si contestaran afirmativamente habría que preguntarles también por qué entonces no se dedican mejor a la música.

En otras palabras, a muchos nos parece que existe una gran probabilidad empírica, aun no invalidada por excepción alguna, de que hay ciertos materiales y dimensiones "adecuados" para ciertos métodos, adecuados en el sentido de que son capaces de expresar los sentimientos y de comunicar la expresión. Podríamos pensar, por ejemplo, que la puramente formal aunque expresiva belleza de una gran obra arquitectónica, difícilmente se lograría por medio de un pequeño objeto no representativo; o que los sonidos sin sentido de una voz, por más arreglados que fuesen, jamás rivalizarían con la canción o con la música orquestada. Además, podríamos pensar que un busto humano, con las proporciones de la catedral de San Pedro, difícilmente tendría un valor estético.

§ 3. Por supuesto que nadie se opone a tales experimentos, a pesar del escepticismo que se tenga con respecto al éxito de los mismos. Si los que experimentan claman haber ya triunfado y afirman que los arabescos geométricos, con la ayuda del bollito, les proporcionan intensas experiencias estéticas aun más puras que las de la tumba de los Médicis o las de una naturaleza muerta de Chardin, o que las de los primitivos bronces chinos, no podemos menos de aceptar su buena fe, salvo que hubiera razones en contrario, y esperar a que nos paguen en igual moneda. Después de todo, nuestra tesis es que la belleza no reside en los objetos sensibles, sino que depende de la significación de éstos, y que deben significar algo diferente para gentes diferentes y acaso muy diferente para gentes muy diferentes.

Tal vez no nos sea tan extraño que alguien reciba una más pura experiencia estética frente a un dibujo lleno de círculos y triángulos que frente a un cuadro de Constable, si recordamos que las mujeres hindúes reciben la más pura experiencia moral al ejecutar un acto penoso por creerlo su deber (y no dudamos que a veces así acontezca) en la ceremonia inhumana de quemar vivas a las viudas, pero que están incapacitadas, por miedo a la sanción pública, de gozar tal experiencia si matan una vaca agonizante.

§ 4. Si algunos de nosotros tenemos pleito con los artistas de moda, que ejecutan sólo trabajos de escultura, pintura y poesía sin representación, no es a causa del principio teórico de que el arabesco y la cerámica y ἄιλινον, ἄιλινον o "Fol de Riddle Ido" o "Waly, Waly" puedan o no tener cierto significado estético, sino por el hecho empírico de que personalmente nos satisface muy poco un descabellado dibujo geométrico. Y esto no constituye en realidad un motivo de disgusto para los que sostenemos que la belleza es sencillamente el significado que determinadas formas sensibles tienen para determinados hombres de cierta clase de temperamento y cultura. Pero sí nos oponemos a los que sostienen que el Teseo del Partenón, o la fregona de Vermeer, o la Andrómaca de Homero, no pueden proporcionarnos una experiencia estética pura a causa de que tienen una significación humana. Esto no puede ser sino puro intolerante dogmatismo.[3] Y en la práctica sería lo mismo que si se mantuviera que ninguna porción de nuestro placer

[3] K. E. Gilbert, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, septiembre de 1947, cita lo siguiente de Malevich (*The Non-objective World*): "En mi desesperada lucha por liberar el arte del mundo objetivo huí a la forma del cuadrado, y expuse un cuadro que no era sino un simple cuadrado negro sobre un fondo blanco". ¿Por qué esta lucha desesperada?

puramente estético en el Botticelli de la National Gallery pudiera deberse al hecho de que estamos familiarizados con los Evangelios. Ahora bien, ¿cuál es el defecto de las ilustraciones? Seguramente que su evocación es más limitada; serían tanto más impresionantes si ilustraran algo que está en nuestra sangre; es decir, que fueran expresiones naturales y no símbolos convencionales. No veo razón alguna para justificar mi propia experiencia estética respecto a la Madonna de Botticelli ante los que jamás han tenido una experiencia estética en la lectura de los Evangelios. Ni siquiera el hecho indiscutible de que una obra de arte representativa sólo puede afectar a los que están familiarizados con el original, quiere decir que por eso se restrinja forzosamente su poder evocativo. Todos los hombres están más o menos familiarizados con el rostro, forma y pasiones de los seres humanos. Y para muchos, ciertas pasiones o estados de ánimo están admirablemente expresados en la pintura o escultura, algunas otras en el lenguaje rítmico y otras en la música. Puede ser, sin embargo, que esas mismas pasiones, u otras, sean expresadas a otros sujetos únicamente o de mejor manera por medio de irregulares arabescos de color, formas o sonidos. Para mí, algunos de los cuadros de Chardin perderían mucho de su significación estética si se alterara su configuración formal o si se eliminara de ellos toda referencia al pan, agua, vino y demás objetos de significación universal.[4]

§ 5. Kant distinguía,[5] siguiendo a Hutcheson y Alison, entre la belleza libre o absoluta (que ejemplificaba en la naturaleza con las ondas y conchas del

[4] He decidido asentar esto en forma menos dogmática después de haber visto un cuadro de Monet con ricas frutas y vinos. Pero su aspecto en general no es muy bueno. Véase el cap. XII.

[5] *La Crítica del Juicio*, parte I, 16.

mar y en el arte con los arabescos) y la relativa o dependiente, que ejemplificaba con los cuerpos orgánicos (presuponiendo, como creía, conceptos de perfección o adecuación) y el arte representativo. Sin embargo, pensaba que ambas eran expresivas o significantes. La belleza formal debería expresar cierta satisfacción por la armoniosa acomodación de nuestros datos sensibles a nuestra facultad de transformarlos por medio de la imaginación y el entendimiento en objetos, como unidades o moldes perceptibles.

§ 6. Es de notar que paralelamente a la moda de la pintura y escultura no representativas, impulsada sobre todo por las últimas obras de Picasso, ha aparecido en la literatura, tanto en prosa como en verso, un movimiento opuesto. El ritmo o metro tan minuciosamente estudiado en su poder de expresión por Tennyson y Swinburne, por Ruskin y Pater; el argumento formal y la tesis y antítesis de Meredith y Wilde han dado paso, en poetas de la escuela de Eliot y en prosistas como Joyce y Virginia Woolf,[6] a una especie de crónica puramente imitativa y episódica llamada a veces *rapportage*. En los mejores escritores de este tipo, como los últimamente nombrados, no hallamos ya el realismo físico de Zola —no siempre, claro, adecuado a las emociones de los personajes—, sino más bien un intento de seguir con toda exactitud el flujo no dirigido y casi imperceptible de las ideas, veleidades e imágenes que pasan por nuestras mentes, aun las más accidentales o efímeras. De cualquier manera, su arte no puede menos de considerarse como expresivo de la emoción humana por

[6] Si tuviera confianza en mi conocimiento de los estilos extranjeros agregaría a Proust y quizá a Duhamel. Tanto Virginia Woolf como Proust probablemente estén influídos por la teoría escéptica de Hume relativa a la identidad personal. Las características que he señalado arriba no son, por supuesto, las únicas, ni invariables, en los escritores mencionados.

medio de la representación. Tiene, si no "forma", al menos una "significación". Un poema muy curioso de Charles Elton,[7] escrito probablemente a fines del siglo pasado, une las tendencias de representación y forma de una manera un tanto diferente. En cierta medida sacrifica el "sentido" a un molde sonoro de palabras un tanto absurdas y sin sentido pero, como en Poe, con el propósito de obtener un efecto emotivo y hasta sentimentalmente romántico. Los mejores pasajes ilustrativos de esto quizá sean los que pone Virginia Woolf en boca de una de sus heroínas, en el libro *To the Lighthouse:*

I wonder if it seems to you,
Luriana, Lurilee
That all the lives we ever lived
And all the lives to be
Are full of trees and changing leaves,
Luriana, Lurilee.

How long since you and I went out,
Luriana, Lurilee,
To see the kings go riding by
Over lawn and daisy lea
With their palm-leaves and cedar sheaves,
Luriana, Lurilee...[8]

[7] Incluída en *Another World than This,* antología por V. Sackville West y Harold Nicolson.

[8] ("No sé si te parece a ti, Luriana, Lurilee — que las vidas que vivimos — y las vidas que serán — llenas de árboles y hojas están, — Luriana, Lurilee. — Cuánto hace que salimos tú y yo, — Luriana, Lurilee, — a ver los reyes cabalgar — por los campos y praderas — con sus haces de cedros, y sus hojas de palmeras, — Luriana, Lurilee.")

V

CLASES DE BELLEZA

§ 1. Claramente se habrá visto que en la discusión del capítulo anterior hay en el fondo un problema fundamental, o sea el relativo a las diversas clases que existen de belleza. Señalemos desde ahora varias alternativas concebibles.

a) Los términos belleza y experiencia estética pueden usarse ambiguamente. Las experiencias que tenemos frente a un arabesco y frente a una tragedia posiblemente no tengan nada en común salvo el que ambas sean experiencias y participen de esta manera de la característica de todas las experiencias, como también las no estéticas, como el sentirse enfermo o engullir un bistec. Considero, sin embargo, que este punto debe descartarse.

b) Puede haber dos o más clases de experiencias estéticas que difieran por alguna característica reconocible, pero que tengan la común y también reconocible de ser experiencias estéticas. En otras palabras, que sean especies del mismo género, como la diferencia que existe entre los triángulos escalenos y los isósceles. Así, si aceptamos dos clases de especies, una de ellas puede ser superior estéticamente a la otra.

c) Puede que no haya diferentes clases de experiencias estéticas, y sí un número infinito de tales experiencias que se parezcan más o menos entre sí, como acontece con el infinito número de tamaños, más o menos próximos unos a otros, pero que no pueden agruparse en varias clases de tamaños; es decir, que la experiencia estética no sería sino una *infima species* del *genus* experiencia.

§ 2. El anhelo de encontrar clases definidas de belleza es uno de los problemas más serios de la estética,

sin que hasta la fecha se haya encontrado una solución satisfactoria permanente. En los albores de esta disciplina parece que el problema radicaba en la distinción entre belleza formal y belleza representativa tal como lo planteó Platón [1] y replanteó, como hemos visto, Kant. Aristóteles expresaba el mismo pensamiento al afirmar que la poesía nace de dos instintos humanos —la imitación y el ritmo— y distinguía dos clases de poetas: el hombre de sensibilidad refinada, de gusto o fantasía, y el hombre de inspirada locura o imaginación. Longino [2] dintinguía entre mera belleza o "correción de estilo" y sublimidad o "expresión de la pasión", pero adelantándose a los tiempos, y quizá acertadamente, oscureció la distinción al decir que nada hay más adecuado para lo último que el ritmo o metro. Burke [3] continuó, aunque tal vez más burdamente, la teoría de Longino e influyó muchísimo en lo que Kant [4] sostenía acerca de la oposición fundamental de las dos clases referidas. Schopenhauer,[5] quizá con justificación, desplazó los linderos de la clasificación. Diferenciaba la belleza musical de todas las otras por el hecho de que ésta sola expresa el carácter natural y fundamental de "la voluntad", es decir, de la fuerza vital, el deseo y el sentimiento, en tanto que las demás artes y la naturaleza representan "las ideas", o sea las manifestaciones fenoménicas de la voluntad, realidad metafísica primaria y causa de todas las cosas. Nietzsche [6] continuó la doctrina principal de Schopenhauer, pero dándole un sesgo. Sostenía que el arte "apolíneo" o representativo era el que se refería al mundo ilusorio de individualidades, y el que, por su belleza, nos reconcilia con los

1 *La República*, III; *Timeo*, 47; *Filebo*, 51.
2 *De lo Sublime*.
3 *De lo Sublime y lo Bello*.
5 *El mundo como voluntad y como representación*, III.
4 *Crítica del juicio*, 23, etc.
6 *El origen de la Tragedia*.

conflictos y sufrimientos del mundo. El arte "dionisíaco" de la música y de la lírica pura, por otro lado, es el que nos revela por medio de un éxtasis místico y estremecedor la base fundamental de la existencia humana, de la fuerza vital o voluntad de vivir. Esto tenía evidentes afinidades con la doctrina del "sentimiento trascendental".[7]

Hegel[8] distinguía tres clases de belleza: a) la belleza simbólica, que era la característica más importante del arte oriental y pre-helénico y representada íntegramente por la arquitectura; *b*) el arte clásico, representado íntegramente por la escultura griega, y c) el arte romántico, representado por la música, la pintura y, principalmente, la poesía. Todas ellas, según Hegel, constituyen diferentes maneras —en una escala ascendente— de representar o expresar la verdad última o realidad espiritual en forma sensible, que sólo puede ser expresada completamente en la forma no sensible de la filosofía. Las primeras concepciones de dicha verdad son tan vagas que casi es imposible el expresarlas a no ser por un símbolo decididamente inadecuado, como el que emplea un salvaje cuando siente: "esta montaña o alta pirámide personifica todo lo que es eterno e inmutable". Pero los griegos descubrieron en el cuerpo humano no sólo indicios de espiritualidad sino la literal encarnación de ésta, la hogareña y natural expresión de ella. Tanto la filosofía pagana como el cristianismo vinieron a recordar que el espíritu era algo más que el cuerpo que lo encarnaba y que su naturaleza plena no podía expresarse en una sonrisa o en un muslo por más gracia o delicadeza que en ello se pusiera. De esta manera el arte romántico no era sino el esfuerzo para expresar

[7] Véase el Apéndice A.

[8] *Estética*, traducida al inglés por Osmaston. La introducción, que resume la teoría, me parece mejor traducida por Bosanquet, traducción que puede encontrarse en el apéndice a su *History of Aesthetics*.

lo inefable por sugestión, por insinuaciones, por sorpresas; y a veces por deliberadas crudezas e inarmonías. Algo así como el arte simbólico pero en un plano superior. Tal era la creencia de Hegel.

§ 3. La discrepancia entre estos intentos y sus divisiones interferentes ha hecho sospechar que en realidad no habría ninguna distinción esencial. Y el exceso en subdivisiones posteriores, como lo pintoresco,[9] lo grotesco,[10] lo extraño,[11] lo sublime dinámico, lo sublime matemático,[12] la representación típica (o ideal) y la característica (equiparadas al gran estilo y al genre, respectivamente),[13] bien puede considerarse como una *reductio ad absurdum*.[14]

Y el mejor título para pretender la categoría de especie distinta de la experiencia estética le corresponde a la comedia, es decir, a lo grotesco, lo humorístico, lo ridículo, lo risible.[15]

Lo curioso del caso es que basándose en algunas defensas teóricas del arte moderno no representativo, el desarrollo de tales divisiones y distinciones dió una vuelta completa y regresó a la idea original de Platón. La distinción ahora es entre el arte casi geométrico o sumamente estilizado o simbólico y el arte más emotivo, naturalista y vital de los tiempos clásicos y

9 Uvedale Price, *The Picturesque*, y W. Gilpin, *Picturesque Beauty*; consúltese también Hussey, *The Picturesque*.

10 Payne Knight, *Principles of Taste*, I, v. 19, y II, II, 15-27, 79. Consúltese Bergson, *La risa*, III, 1.

11 Peacock, *Headlong Hall*, IV. "Decidme, señor, ¿qué nombre usáis para distinguir el carácter de lo inesperado cuando una persona vuelve al mismo sitio por segunda vez?"

12 Kant, *Crítica del juicio*, 25-8.

13 Reynolds, *Lectures*, III; Alison, *Principles of Taste*, IV, 2; Ruskin, *Modern Painters*, XIV, párrafo 4; Bosanquet, *History of Aesthetics*, I. Cf. Winckelman, *Kunst des Alterthums*, IV, II.

14 Croce, *Breviario de Estética*. Ahí critica tales distinciones.

15 Véase en mi *Theory of Beauty* el apéndice de la segunda y subsecuentes ediciones, y Bergson, *op. cit.*

renacentistas, sugiriéndose además que los creadores del "arcaico" o "arcaizante" arte abstracto "se proponen algo radicalmente diferente" que los de las escuelas naturalistas. De esta manera Hulme [16] sostiene que cuando predomina una filosofía optimista o una confianza irreflexiva en la vida es natural hallar la belleza en objetivaciones o expresiones de la actividad y vitalidad del hombre. "El valor de una línea o forma radica en el valor de vida que para nosotros contiene. Con lenguaje más sencillo diríase que en un arte así se encuentra siempre el sentimiento y placer por las formas y movimientos de la naturaleza." "En tanto que el arte naturalista es resultado de una feliz relación panteísta entre el hombre y el mundo que le rodea, la tendencia hacia lo abstracto ocurre en razas cuya actitud con respecto al mundo externo es exactamente contraria." "Los pueblos primitivos viven en un mundo cuyo desorden y aparente arbitrariedad tienen que inspirarles buena dosis de temor." "Este estado mental trae aparejado —en el arte— un gusto por crear formas abstractas y geométricas que, por duraderas y permanentes, servirán de defensa contra lo transitorio y flúido." Mas en la mente oriental —prosigue el autor— este temor y alejamiento del mundo no desaparece con el progreso del conocimiento. Su sentido por una realidad inaprehensible e inexorable es más hondo que en los antiguos griegos o en los europeos modernos. Su arte permanece abstracto, pero no siempre se satisface esa abstracción con la creación de formas inorgánicas: ciertas de las formas geométricas con que a veces reviste al hombre "lo elevan de este mundo transitorio hacia las regiones eternas".[17] Para Hulme aquí radica la

[16] *Speculations.* Cita a Worringer, *Abstracción y naturaleza*, México, F. C. E., 1954. Véase Riegl, *Stilfragen* y *Spätrömische Kunst-Industrie* y Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe.*

[17] ¿Aun más que el "idealismo" de la escultura griega?

razón del arte bizantino, cuya esencial austeridad y rigidez opónese al humanismo, el cual, asomándose a la vida, la encuentra siempre buena. Todo esto concuerda con las ideas de Fry,[18] para quien la combinación del ritmo formal y las apariencias naturales —en particular del cuerpo humano— proporciona efectos sublimados, como por ejemplo, en el *Jeremías* de Miguel Ángel. Richards está de acuerdo y dice: "No es difícil conceder que existen notables pinturas en que nada se representa y otras en que es tan trivial lo representado que bien se puede desdeñar. Pero también es cierto que existen grandes cuadros en que la contribución a la respuesta total que viene a través de la representación no es inferior a los efectos que directamente producen forma y color... No hay motivo para oponer el factor representativo al formal, cuando en realidad deben cooperar." [19] Clive Bell opina en forma más extremosa: "El elemento representativo en una obra de arte puede ser o no ser perjudicial, pero jamás es apropiado." [20]

§ 4. Convenimos con el principio que inspira estas observaciones, descartada la última. La belleza que asignamos a los objetos sensibles consiste en que son expresivos de algún sentimiento: temor, confianza, alegría de vivir, nostalgia de la muerte, un sentido por "el delicioso comercio mundano" o por su miseria y evanescencia. Es artificiosa, sin embargo, la bisección. No hay dos, sino millones de actitudes con respecto al mundo, variadísimas en amargor y dulzor: curiosidad, deseo, desmayo, rebelión, odio, desesperación, confianza en Dios, temor religioso, materialismo optimista, etc. Y no hay nación, edad o individuo

18 *Vision and Design*, II.

19 *Principles of Literary Criticism*, XVIII.

20 *Art*, I. Para este punto consúltese también Frances B. Blanshard, *Retreat from Likeness in the Theory of Painting* (New York, King's Crown Press).

que no sepa de ellas. Absurdo sería sugerir que Homero y los trágicos griegos tuvieron escaso sentido de la inescrutable y tremenda fatalidad, o que para Miguel Ángel la vida fué un lecho de rosas. Ni los artes chino e hindú fueron del todo ascéticos. El arte hindú es menos geométrico que el de los conquistadores musulmanes, plenos de confianza y optimismo aunque relativamente poco filósofos.[21]

§ 5. La imposibilidad de colocar dentro de cualquiera de las especies mencionadas y de sus fundamentales distinciones ninguna obra de arte notable o, mejor dicho, ninguna experiencia estética extraordinaria, nos lleva a suponer que no se trata de especies verdaderas. Más bien parecen el nombre de los elementos que forman la experiencia estética, y que deben darse siempre en ésta, elementos cuyo equilibrio perfecto constituye la perfección de ella, y el predominio de uno, su defecto. Calificar una obra artística de muy clásica o romántica, formal o informal, densa o vacía, significa por lo general una censura, o al menos un débil elogio, salvo que dichos calificativos se empleen no tanto para una apreciación directa como en defensa de una teoría. En el caso de usar términos elogiosos, yo diría que ningún poeta es tan romántico como Homero, o Esquilo, o Virgilio, o Lucrecio; ninguna estatua como las del frontispicio del Partenón;[22] ninguna pintura como el dorso de la niña con flores de Pompeya, ni pinturas más clásicas que las de Constable[23] o Vermeer, ni esculturas más que las de Luca della Robbia, ni poesía más que los sonetos de Sha-

21 Véase el Apéndice C.

22 Una excepción obvia parecería Miguel Ángel; sin embargo, las cabezas de los caballos del frontispicio son más "románticas" que las figuras sentadas en las tumbas de los Médicis o que el David. Las tres figuras femeninas sin cabeza fueron consideradas por un tiempo como nubes simbólicas.

23 Algunos cuadros del período medio de Turner, como el *Canal de Chichester*, quizá pudieran tenerse como menos román-

kespeare; sin embargo, los epítetos fácilmente podrían invertirse. Por otro lado, me sería difícil calificar a Milton, a Sófocles, a Miguel Ángel, a Piero dei Franceschi. Ahora bien, cuando uso cualquiera de ambos términos de manera enfática y categórica, mi intención es la de señalar cierta falta de perfección, por magnífico que sea el propósito y sugestivo el logro; por ejemplo, si dijera que en lo general Botticelli, El Greco, Blake, Rodin, Emily Brontë son románticos, y clásicos Rafael, Mino da Fiesole, Pope, Horacio o Jane Austen. No faltará, claro es, quien invierta estas opuestas calificaciones de devoción, aunque el mero hecho de proferirlas parezca ya una blasfemia. Débese ello posiblemente a uno o a dos hechos que no intento poner en duda: que ambos términos son inestables y relativos, o que diferentes sujetos sufren diferentes experiencias estéticas frente al mismo objeto sensible. Y todo lo dicho antes es verdad tanto para las bellezas de la naturaleza como para las del arte no representativo. ¿Son clásicos o románticos Mozart, Chartres, el Duomo de Florencia, la Certosa de Pavía? ¿Qué es el Monte Blanco?

§ 6. Si mi análisis de la experiencia estética como expresión de la emoción es correcto, es natural que al lado de ejemplos perfectos haya otros —separados en gradaciones infinitas— donde la pasión se manifieste en forma tan intensa que le impida llegar a una contemplación serena, o tan débilmente que le obligue a pulverizarse en la preocupación de la técnica. A un extremo, la sola crudeza turbia; y al otro, la "artistería" frígida y relamida. Esta distinción, sin embargo, requiere una consideración más amplia.[24]

ticos que los de Constable, pues logran su alta expresividad emocional usando más una sutil configuración de la naturaleza que una imitación imparcial.

[24] Para la distinción entre lo clásico y romántico, *véase* el cap. XIV y el Apéndice D.

Me inclino a pensar que la razón de las frecuentes censuras al artista por su afán de "perseguir siempre la belleza" (que debiera en verdad ser su única meta) es que aun siendo aquél sensitivo a la belleza lograda por otros y ambicionando emularla, no ha sido impelido a ella, o no ha sabido crear la expresión de sus propias pasiones a la manera de sus modelos, quedando sólo como imitador o "poeta menor", sin inspiración, a pesar de su gracia. Es "mera plata", dúctil, pulido, brillante, versificador de ocasión, ejecutante del gran estilo, del *beau idéal*, del genre; académico, y, cuando nos cansa, mediocre.

§ 7. La mayoría de estos intentos por definir la belleza aplícanse tanto a la naturaleza como al arte, así no hayan sido frecuentes tales intentos. Todas las guías nos dicen que tal o cual paisaje es romántico, y como contraste quizá usen la palabra "pastoral" o "sonriente" en lugar de "clásico". El contraste entre forma ideal y carácter individual es el mismo que existe entre los rasgos humanos regulares y el poder de expresión o encanto. De seguro que el término "pintoresco" fué aplicado en un principio a lo viviente o a lo inanimado de la naturaleza y después a sus representaciones. Kant creía que lo sublime sólo se encontraba en la naturaleza, pero dió, por desgracia, ejemplos poco congruentes. La única distinción, pues, que parece propia al arte es la de considerarlo representativo o no representativo. La analogía más cercana que ofrece la naturaleza es aquella que existe entre el grandioso paisaje, notable por sus líneas, dimensiones y colores, y el que se prefiere por las asociaciones humanas que despierta. Ruskin observó la diferencia. En su libro *Modern Painters* dijo: "Pocos pueden ver y conocer los mejores paisajes de la tierra; parece que el hombre está condenado a no vivir siempre entre ellos, como si los estropeara con su presencia" (II, III, 1, § 1), aunque al final de

su vida escribió que el paisaje que más le emocionaba era, quizá, como el que se veía desde Brantwood, el enriquecido con el trabajo del hombre y alimentando vida humana.

Así, pues, si tenemos que clasificar nuestras experiencias estéticas, quizá no haya diferencia más fundamental que la habida entre aquellas que vienen de la naturaleza y aquellas otras producidas por el arte del hombre. Dentro del dominio del arte nos encontramos con aquella vieja y útil, pero poco interesante enumeración de "las artes": arquitectura, escultura, pintura, música, poesía y "las artes menores". No sólo es difícil separar unas de otras, sino que la división no es profunda. Cierta clase de poesía despierta nuestra imaginación pictórica, así como otras, nuestra imaginación musical; si la escultura no es representativa, difiere entonces de la arquitectura únicamente en tamaño y función. Más fundamental sería la distinción por los sentidos que intervienen en la formación de imágenes o percepciones expresivas, principalmente la vista y el oído, al igual que lo sería la subdivisión de los artistas creadores según fuese su expresión en colores, líneas, masas, melodías, ritmos o armonías. El caso de la poesía, sin embargo, también sería híbrido. Si leída, afecta primeramente el ojo, o el tacto para el ciego, y estimula de cualquier modo con la imaginación de su sonido, y si recitada, el oído directamente. De todas maneras, despierta imágenes de toda clase de sensaciones internas y externas: colores, aromas, climas, dolor y placer, y distensión. Un amigo mío ciego de nacimiento me contaba lo difícil que le era escribir sin el uso de palabras poéticas tradicionales cuyo significado desconocía, como brillante u oscuro, o el emplear un término como "distante" con el único sentido que tenía para él, largo trecho a recorrer, y no en el sentido de lo que se ve pequeño y nebuloso, que es lo que

significa para la mayoría de nosotros. En lo general, las clasificaciones de la belleza, a pesar de sus ventajas como puntos de referencia, no han arrojado luz alguna acerca de la naturaleza en sí de las bellezas clasificadas.

§ 8. Renunciemos, pues, a clasificar las artes en especies y contentémonos con diferenciarlas según el grado de su complejidad. Las más rudimentarias serían aquellas que usaran puramente métodos no representativos, tan poco sugestivos de objetos naturales como pueda serlo cualquier percepción: es decir, combinaciones de colores, líneas, volúmenes, masas o sonidos, aunque éstos tengan cierta analogía con la voz humana. Vendrían después las representativas, como la pintura y la escultura, en que lo representado, según Roger Fry, cuenta tanto o más que la pura combinación formal. La literatura es ya un caso de mayor complejidad. Se sirve de un molde rítmico y de la representación, pero lo representado no es directo, sino imaginativo; además, no sólo presenta movimientos, acciones, estados psíquicos, sino que puede suscitar cuadros visuales tan vívidos como los de cualquier pintor o escultor, así como sabores, aromas de flores y hasta sensaciones de viento:

"Todas las gracias de las musas a veces floreciendo en una *simple línea.*" [25]

El teatro combina la recitación literaria con el gesto —elemento de la danza— y la pintura. El color se combina con la escultura, y ambos con la arquitectura; la música se combina con la poesía en la canción y la ópera; pero habría que preguntar cuántas de estas combinaciones son satisfactorias. El ballet

[25] Las palabras en itálicas están adaptadas del poema de Tennyson *To Virgil*. Por ejemplo, Κυμάτων ἀνήριθμον γέλασμα y "Luminosidad que cae del aire" y "Murmullos y aromas del infinito mar".

puede juntar la danza y la música, o ambas con la literatura, de la que se convierte en ilustración viviente, por lo que bien puede ser formal o representativo.

§ 9. Pero el arte más complicado es, sin duda, el cinematógrafo, el cual parece incluir a todos los demás. Quizá por ello sus capacidades sean tan prometedoras, y su lamentable presente tan desesperadamente lento y pobre. Incierto de por sí, este arte se ha especializado en ilustrar buenas o malas novelas, obteniendo raras veces resultados de consideración, o en melodramas bobos e infantiles extravagancias. Pero lo más probable es que supere al drama y la novela en expresión psicológica. Una vez que su convencionalismo sea familiar, la presentación de fantasías, recuerdos y esperanzas personales en la pantalla será, sin duda, un elemento muy superior al soliloquio o al "aparte". El close-up puede ser capaz de grandes recursos en vez de los abusos actuales. Creo sin embargo, que hasta la fecha no han aparecido obras de primerísima calidad en este arte, y un estudiante de estética debe huir ante todo de las profecías.

§ 10. En general, el principal propósito, o al menos el principal resultado, de la clasificación artística ha sido el descubrimiento de reglas de arte. Como cada "especie" —tragedia, pintura, arquitectura— puede definirse esencialmente como llevando en sí su propio "fin" o idea, entonces se puede esperar que aparezcan máximas para lograr los medios apropiados, las unidades o lo universal, el huir de la ilustración o de toda referencia a la naturaleza, o a la imitación realista, o la fidelidad al material. Sin embargo, las recetas fracasan por lo general y las cosas diferentes son las que triunfan. No hay en realidad fórmulas para el genio.[26]

[26] *Consúltese* G. Boas en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, junio de 1947, p. 208.

VI

EXPRESIÓN

§ 1. Procuremos ahora dilucidar un poco lo que ha querido decirse por expresión. La resistencia que crea este término se debe a su confusión con otros conceptos, a saber: síntoma o signo, símbolo, y estímulo o argumento.

Un "punto negro", según tengo entendido, se tiene por signo de venganza, como lo es de lluvia un espejo que se rompe. El sudar es signo o síntoma de dolor, pero no podría decirse que sea su expresión, pues además de que puede ser signo de otros estados, no sabríamos a ciencia cierta, a no ser de oídas o por dos o tres observaciones, si se trata realmente de un signo de dolor. Estos dos términos no se presentan a nuestra imaginación unidos o fundidos, sino separadamente, al contrario de una sonrisa o de un entrecejo hosco en que veamos o sentimos, según se dice, la cordialidad o enojo de una persona y hasta su índole. Así, una sonrisa o un entrecejo, cuando no nos preocupan otros problemas, o las consecuencias de aquéllos, o la clase de conducta que reclaman, gozan de una rudimentaria expresividad estética.

De lo dicho se deduce con claridad que la expresión de una persona puede ser un simple signo para mí y no ofrecerme ninguna experiencia estética, o ser la expresión de algún sentimiento diferente. Si por algún trastorno nervioso sus padres, y por tanto sus hermanos y hermanas, han fruncido siempre el entrecejo movidos por la alegría, tal persona bien podría, como artista o poeta, tratar el rostro humano en formas para mí desconcertantes.

Acaso una sola experiencia, si es suficientemente impresionante, puede hacer que cierta apariencia sensible sea expresiva para un individuo y no para

otros, o, por lo menos, de diferente manera. El Matterhorn nunca le hubiera vuelto a impresionar a Whymper, después de su gran triunfo y tragedia, como impresiona a un turista cualquiera de un hotel en el Gornergrat; las últimas palabras pronunciadas por sus amigos antes de caer, ya no volverán a tener para él el mismo significado o el significado que tienen ahora para nosotros.

§ 2. Aun más expresiva de sentimientos humanos que el rostro, es la voz humana por su timbre, su registro, su acento y, sobre todo, por su lenguaje. Si una sonrisa o un sollozo es un síntoma que se ha hecho expresivo, el lenguaje articulado es un síntoma que ha sufrido el mismo cambio. El lenguaje, cualesquiera que hayan sido sus orígenes, contiene un elemento convencional o simbólico. Hemos imitado espontáneamente muchas frases y palabras; otras nos han sido explicadas por nuestros padres o "corregidas" por nuestros profesores, y algunas más las hemos adquirido por el diccionario.

Es grande el elemento convencional que existe, para la mayoría de nosotros, en un idioma extranjero, o, para casi la mayoría de nosotros, en una lengua muerta. Es notorio que los síntomas y símbolos inequívocamente significativos desde los días de nuestra infancia resultan estéticamente expresivos de sentimientos. Términos legales, técnicos, de arte, neologismos, modismos aun no sancionados, todos son notoriamente rebeldes a la poesía. Y hasta resulta muy peligroso el empleo, que puede ser valioso, de palabras arcaicas o cultas para expresar sentimientos de extrañeza, respeto o lejanía, como cuando hablamos de alciones, corceles o tizonas. El mucho uso de "amaranto" da idea de frialdad; un nenúfar puede sugerir una tienda de flores; y "alérgico" y "O. K." son palabras prosaicas. Mas lo que hace al lenguaje expresivo es ese toque genial, que no falta en nadie que sea capaz de

reflexión o profundo sentimiento, y que marcha, aunque sea sólo por la entonación, desviándose tanto de los meros gritos inarticulados y de las fórmulas estereotipadas de desesperación o dolor, hacia la expresión. Entonces nos encontramos con algún grado de belleza. Tal toque de genio en algunos quizá se manifieste por una sensibilidad para el lenguaje y en otros por un sentido especial de la forma o el color, o bien por un don de la música.

§ 3. Al hablar de la distinción que debe hacerse entre expresión y síntomas hemos indicado también la distinción que debe hacerse entre expresión y símbolo. Si los síntomas no pueden considerarse sino meros signos físicos, los símbolos deben definirse como signos arbitrarios o intelectuales. El negro es un color deprimente; y el porqué nos causa en lo general tristeza es una razón que ignoramos. Quizá el efecto óptico que produce sea débil; quizá esté íntimamente asociado con la idea del invierno, de la noche, de las tempestades o de circunstancias nada favorables; y posiblemente en un clima de sol intenso y muy inclemente, tal color tenga para un negro asociaciones magníficas de que carece para nosotros, pues es en la mayoría de los casos expresivo de pesadumbre, u obviamente convencional, como en el "luto". Por otra parte, los escudos, las banderas a media asta, la presentación de armas, el descalzarse o descubrirse, son signos convencionales por cuyo significado tendrá que preguntar quien no los conozca, como le ocurriría al escuchar por primera vez palabras de un idioma extranjero. Los meros símbolos son traducibles, no así las meras expresiones. Una vez que se me ha dicho que en griego el signo de puntuación llamado punto y coma tiene el mismo significado que el moderno punto de interrogación, puedo entonces emplearlo y entenderlo tan bien como un ateniense, pero me sería imposible traducir, aun ayudado de una perífra-

sis, la expresividad exacta que vocablos como *pietas*, *schwärmen* o "castizo" tienen para aquellos que los han usado desde su infancia. El grabado en madera llamado *Melancolía*, de Durero, contiene un número de objetos curiosos que parecen no contribuir en nada para el efecto total del dibujo. Al preguntar la causa de su presencia ahí se nos contestará que son símbolos de la melancolía; y tal vez para unos cuantos de sus contemporáneos la expresividad de esos símbolos fué del todo natural, pero para nosotros no poseen ya más valor estético que el que podría tener la palabra "atrabiliario" escrita en el cuadro. En el grabado de Rembrandt conocido con el nombre de *Tres árboles*, no vemos ningún símbolo de esta naturaleza, y, sin embargo, la obra tiene mucho más significación.

§ 4. Queda por distinguir entre la expresión de los sentimientos y su suscitación. Puedo suscitar la piedad de un hombre llevándole a una "cámara de horror" o a un hospital; puedo estimular su lujuria administrándole un afrodisíaco o mostrándole fotografías pornográficas, o por medio de provocaciones aún más directas, pero nada de eso sería expresivo de la emoción. No dudamos que habrá quien diga que la Venus de Milo o el Trono de Afrodita son llana y simple pornografía, y ésta es la justificación, bajo ciertas condiciones, de la censura.

Y el dilema es éste: para una criatura humana, pero totalmente incapaz de pasión sexual, ningún amor lírico puede como tal tener más expresividad o belleza que la música para un sordo rematado; en cambio, para un hombre normal, sin disposición estética, a veces será imposible contemplar expresiones de esa naturaleza con la calma debida. Para nosotros, sin embargo, es posible admirar tales esculturas o leer a Safo o a Catulo sin la más ligera excitación física. Es claro, pues, que en tanto el sentir sea "puramente

físico" e incontrolable, como un dolor mortal, y sin el paliativo de algún "afecto" o "emoción", será dificilísimo para el artista expresarlo; y en los casos extremos, quizá imposible. Dichos estados son capaces de "estremecernos"; es decir, que son estimulantes más que expresiones. Y lo mismo acontece con los placeres "puramente físicos", como el comer una piña, cuya pretendida expresión consistirá, a lo sumo, en "hacernos agua la boca". Y si esto no fuera el resultado que el artista obtuviese para sí mismo de su propia expresión, es casi seguro que sería ciertamente el resultado de la intención de comunicarla.

§ 5. Por último, la expresión tiene que distinguirse de su comunicación, la cual no es una característica exclusiva de la expresión, sino un algo que se le puede imprimir, del mismo modo que a otras cosas. Puedo comunicar el significado de un síntoma o de un símbolo con solo explicarlo, y un deseo por medio de un estímulo químico, de un ejemplo o de una sugestión realista. No me es fácil encontrar las adecuadas palabras para indicar el hecho de la comunicación a otra persona de una experiencia estética, es decir, la expresividad que para mí posee una imagen sensible. A este respecto me atrevería a usar la palabra "infección".[1] Me sospecho que la mayoría de los artistas modifican un tanto sus imágenes interiores recalcando o aminorando ciertos detalles a fin de concentrar debidamente la atención del sujeto percibiente, y así evitar asociaciones o expectativas erróneas, y cosas por el estilo; algo así como cuando hablamos en nuestra propia lengua a un extranjero y empleamos una articulación más forzada que la natural, por temor de que nuestra comunicación resulte una expresión de ruidos guturales.

[1] Si esta metáfora sugiere la idea de estímulo, podría yo sustituirla por "despertar un eco".

§ 6. Dentro de la comunicación de los estímulos tenemos que incluir la propaganda y la argumentación. Esto es, el intento por inducir las creencias o los sentimientos —que probablemente se traduzcan en acciones— mediante exhortaciones o llamamientos a las emociones o al intelecto. Confiar en los símbolos de una obra de arte es sencillamente una muestra de debilidad estética, pero la interpolación de propósitos de edificación, exhortación o didácticos es un pecado contra el espíritu estético. Nada hay que envenene más la pureza de una experiencia estética que el sentimiento de que un artista abriga evidentes designios de influir en nuestra conciencia. Y aquí, de golpe, se presenta el problema del dato histórico o de la verdad moral, formulado en preguntas como: ¿Realmente eran tan viles nuestros enemigos? ¿Es que los nuestros eran tan puros? ¿De verdad que tuvimos necesidad de conducirnos de esa manera? ¿No habrá también algo bueno que decir en favor de la otra parte? Si tales interrogantes no nos molestan, será que el orador ha adulado nuestras pasiones y que tomamos un himno de odio por un poema acerca del odio. La serena contemplación de la pasión expresada viene a agitarse por estas tormentas; y la simpatía no puede florecer en las reuniones políticas. Por otra parte, la propaganda manifiesta resulta sospechosa para la mente crítica, a causa de su insistencia por querer despertar nuestras emociones con recursos seudolíricos o retóricos. Como jueces, legisladores o hasta filósofos, no nos gusta que se nos deleite o estremezca con estampas; queremos que se nos convenza con hechos positivos, documentados y lógica estricta. La persuasión no es un arte ni un argumento, sino una cosa híbrida y por desgracia nada estéril.[2]

[2] Cf. el cap. VIII. La palabra "retórica" denota a veces "poesía en prosa", y a veces propaganda.

§ 7. La intención del artista es algo que no debemos investigar. El artista, como Scott o Trollope, se sentará a trabajar por dinero, o para remediar abusos, como Dickens a veces, o bien como William Morris, para procurar alistarnos en determinada causa política. Pero por ser hombres de genio o inspiración, sus plumas eran guiadas por el espíritu, y lo que leemos es pura expresión de sufrimiento, de piedad o indignación.

Nada nos debe importar si lo que nosotros leemos en esas obras coincide con lo que en ellas leería un lector de la época en que los temas eran candentes. No podemos menos de pensar que lo que leemos ha de haber sido para sus autores pura belleza y no argumentación alguna, pues así es para nosotros. Si un hombre hubiese podido leer el *Rob Roy* de Walter Scott en 1715 ó 1745, nada extraño es que al instante hubiera querido hacer preguntas o argüir. Un contemporáneo de Dickens quizá hubiese estudiado lo relacionado con la administración de la ley de pobres, del mismo modo que hoy nos sentimos acuciados a comprobar los datos que nos ofrecen las tendenciosas novelas del Cercano Oriente, de uno y otro bando. En realidad, podemos ver en las figuras de Rob Roy, de Oliver Twist o de Tite Barnacle, la expresión de algo eminentemente humano, algo que pudiéramos muy bien ser, o hacer, o sufrir nosotros mismos. Y pudiera ser que un cuadro de la crucifixión fuera, para Poncio Pilatos, tendencioso, o un intento para justificar un movimiento anarquista. En cambio, para un cristiano (y a este respecto todos los hombres modernos son cristianos) bien puede ser una expresión pura de sufrimiento voluntario, inocente y sin resentimiento.

§ 8. Queda, pues, distinguir entre expresión de la emoción y comunicación de esa expresión. Es difícil,

ya que la palabra expresión se emplea usualmente para denotar comunicación hacia otra persona, y no existe ninguna otra palabra que denote la expresión hacia uno mismo, que, sin embargo, es un hecho. Se dice que expreso mis sentimientos en un poema o en una sonata y se da por sentado que eso tiene que ser escrito, quizá impreso, publicado o ejecutado, y vendido, y por supuesto leído, escuchado o entendido. No cabe duda, sin embargo, que mi experiencia estética, al componer el poema, no podrá alterarse por los accidentes del negocio de librería, ni siquiera por la sensibilidad o cerrazón de otras gentes. Era expresivo para mí, independientemente de que lo sea o no para ellas. De acuerdo con el uso común, que es el uso indicado, creo que debe restringirse el término de "obra de arte" para una especie de exteriorización en forma de palabras u otros sonidos, escritos, gestos, pinturas u objetos plásticos, que sea capaz de suscitar en otros una experiencia expresiva más o menos similar. Puedo, sin embargo, componer una cuarteta o una melodía en mi mente y guardarla ahí sin que pase gran cosa; si yo fuera un extranjero en China, de nada serviría intentar hacer algo con ellas. Y si no fuera lícito llamarla una obra de arte, no por eso dejaría de ser una creación o invención artística.

§ 9. Otro motivo para esta confusión entre expresión y comunicación es el hecho de que muy pocos pueden crear artísticamente a gran escala sin una exteriorización. Como quiera que haya sido antes de que el hombre usara la escritura, hoy pocos son los que pueden componer un poema épico [3] o una ópera sin papel y pluma, o por lo menos un instrumento, aunque parece que Mozart fué una excepción. Y en pin-

[3] Los que han viajado por países que no conocen la escritura nos cuentan de poemas de varios miles de versos recitados con gran exactitud verbal, aunque nunca han sido escritos. Quizás sus autores los hayan compuesto a solas y en voz alta.

tura y escultura la memoria imaginativa tiene un campo aun más limitado.

Esto nos conduce a la distinción que debe hacerse entre arte, como creación artística, y oficio o técnica. Un gran compositor puede ser un pobre ejecutante; y antes de que se inventara la escritura, un gran poeta que fuese mal recitador, no estaría en mejor situación. Generalmente se hace la distinción de que mientras el simple artesano trabaja con arreglo a un patrón o alguna especificación, o al menos para resolver un problema preciso, como, por ejemplo, llevar determinado volumen de agua hasta cierto lugar, el artista creador nunca sabe cómo quedará su creación hasta que está terminada, siendo entonces cuando puede juzgarla como buena o mala. Puede saber que desea expresar un sentimiento, pero hasta que no lo ha expresado para sí mismo no hace sino sentirlo y no es capaz de apreciarlo y discernirlo: está confuso o jocundo como un animal o un chiquillo; y le pasa lo que al que despierta y sólo dice que su sueño fué horrible, encantador o extravagante, pero que no puede describir en *qué* consistió. Es difícil marcar la frontera, pues algo semejante parece ocurrir en el caso de la solución de un nuevo problema de matemáticas o geometría. Con todo, es un hecho que la creación artística sólo descubre su propia finalidad, cuando así acontece, en los resultados que logra, los cuales, por otra parte, pueden o no requerir la ayuda de determinado material en el cual experimentar o registrar, tal como el papel, la cera, un tubo, un piano. Pero una vez que esta expresión interna ha sido consumada, su comunicación, por difícil o imposible que sea, es cuestión de oficio, pues ya sabremos para entonces lo que hay que hacer. Así, pues, para la producción de lo que se llama "una gran obra de arte" parecen necesarias dos cualidades muy diferentes pero que, con toda probabilidad, coinciden por lo general: la ima-

ginación o inspiración y el oficio o técnica, distinción que a veces se confunde con la oposición entre genio y gusto. Un hombre de gran imaginación puede no expresarse o pasar inadvertido; un hombre de exquisita técnica puede quedar en puro imitador o, peor aún, en productor de obras sin inspiración. Esta distinción puede ilustrarse con un poema que admiro mucho, el número XXIII, del libro *More Poems*, de A. E. Housman:

Crossing alone the nigthed ferry
With the one coin for fee,
Whom, on the wharf of Lethe waiting,
Count you to find? Not me.

The brisk fond lackey to fetch and carry,
The true, sick-hearted slave,
Expect him not in the just city
And free land of the grave.[4]

Este poema quizá no consiga comunicar la experiencia estética de su autor por dos motivos. El lector tal vez no posea la educación clásica suficiente que le permita entender las alusiones al Leteo y "la única moneda". Esto no es un defecto de la obra de arte, sino en último caso de la torre de Babel y del sistema social en que vivimos. Un poema no tiene igual validez para lectores que hablen diferentes idiomas o tengan distintas culturas. De cualquier manera, todavía hay cierta oscuridad en la primera estrofa, que dificulta el efecto hasta para los de mejor erudición clásica. ¿Quiere decir, por ejemplo: "Cuando cruces el embarcadero, a quién piensas encontrar que esté esperando en el muelle"? ¿O bien: "Cuando esperes

[4] ("Cuando cruces a solas el oscuro embarcadero — con la única moneda por toda cuota, — ¿a quién, en el muelle de Leteo, que esté esperando, — piensas tú encontrar? No a mí. — Al diligente criado que cargue y cuide, — al angustiado y fiel esclavo, — no encontrarás ahí, en la ciudad justa — y libre tierra de la tumba.")

en el muelle, a quién piensas encontrar que esté cruzando"? Después de meditadas lecturas, me parece que la primera interpretación es la correcta. Mas el tener que releer varias veces un texto, debido a una ambigüedad de sintaxis, es un defecto que nos distrae del perfecto goce. Un defecto, sin embargo, que en mi opinión no es de la visión poética del autor, para quien, me imagino, no había tal ambigüedad, pues de lo contrario la hubiese corregido a fin de no distraer su propio goce. Este es un defecto de técnica u oficio.[5]

[5] Si mi ingenio hubiese sido veloz, desde el principio habría dado con la interpretación correcta; no obstante, esto no invalida mi tesis. Cf. Shakespeare (*Cuento de Invierno*, IV, III), "Asfodelos que... toman con elegancia los vientos de marzo", en donde *toman* puede significar *reciben* (v. g., las velas toman viento) o *cautivan* (v. g., B. Jonson, *Silent Woman*, I.: "Dulce desdén que aun más me toma"). Véase más adelante, XIII, § 3, la nota sobre Arnold.

VII

EMOCIÓN

§ 1. Una vez que hemos tratado de elucidar el primer término en la frase "expresión de la emoción" —expresión—, dediquemos nuestros esfuerzos al segundo —emoción—. En el primer intento distinguimos entre "expresión", tal como la hemos usado, y símbolo, síntoma, contagio y comunicación. En seguida intentamos reconciliar dos juicios contrarios; el primero es de quienes creen que nuestra definición es demasiado amplia, puesto que no toda emoción puede ser expresada bellamente, y el segundo, de quienes creen que es demasiado estrecha, ya que la belleza, natural o artificial, puede ser la expresión de otros estados o actividades psíquicos diferentes a la emoción. a) La primera objeción, que sostiene que la expresión de algunas emociones no es bella, se basa en dos argumentos.

§ 2. *i)* En un sentido general, éste puede ser un argumento ético. Se afirma que algunas emociones son tan bestiales, monstruosas o perversas, que su expresión no puede menos de ser vil. Pero la cuestión es la siguiente: ¿son acaso emociones humanas? y ¿la expresión es la que nos permite encontrarlas tales? En otras palabras: ¿son emociones con las que podemos "simpatizar", es decir, sentir que en otras circunstancias pudiéramos ser víctimas de ellas? Si es así, nuestra condenación moral por actuar con tales pasiones, o por favorecerlas, no recae en nuestra satisfacción estética, que viene de comprobar su naturaleza humana. Cuando un villano expresa sus emociones de envidia, odio y malicia, podemos muy bien decir "soy un hombre con pasiones semejantes", deseando, sin embargo, no actuar nunca inspirados por

ellas y pidiendo de todo corazón ser liberados de la tentación.

Cuando el artista se sobrepasa y, por su persona o a través de sus personajes, pretende glorificar la crueldad y la injusticia, sin motivo alguno o tentación y sólo porque sí, nos parece que no se trata de la expresión de ninguna experiencia humana, como cuando Ricardo III dice: "Decidido estoy a ser villano". De igual manera Yago está a punto de convertirse en una mera figura de teatro.[1] En conjunto, el satanismo más bien le es atribuído por los demás como expresión de su propio disgusto, y no es pretensión propia del personaje más que como un desplante irónico. La vileza de Edmundo, por más bajo que llegue, es casi inteligible como una protesta contra la injusticia del destino. La lucha de Milton, aunque con parcial éxito, fué claramente la de querer reconciliar la necesidad teológica de seguir considerando a Satán como ser diabólico, con la necesidad estética de hacerlo aparecer como un ser verosímil. Macbeth y su mujer son mucho más humanos, pero no menos criminales que Ricardo y Yago.

La presentación de la santidad incorruptible y a prueba de tentación es casi igualmente difícil, y quizá no haya pasaje en el Evangelio tan conmovedor como aquel en que Jesús pide al Padre que le aparte el cáliz. De cualquier modo, de acuerdo con la doctrina de la subjetividad de la belleza delineada antes, debe recordarse que lo que es una buena expresión para el artista bien puede no serlo para alguien del público cuya experiencia haya sido diferente. Así, cuando el artista se ufana en alardes satánicos o divinos de su propia persona, nos inclinamos a tomarlos sólo como una *pose* que no le impresiona más que a él.

§ 3. *ii)* El segundo argumento que trata de demostrar que no todas las emociones se pueden expresar

[1] *Véase* cap. XI.

bellamente, es de más peso y hay que considerarlo no tanto desde el punto de vista ético como desde el psicológico.

¿Pueden expresarse estéticamente fenómenos como la náusea, los calambres, el gusto del *pâté-de-foie-gras*, cualquier dolor o temblor? La contestación obvia es que no son emociones. Escogimos esta palabra y no la de "sentimiento" o "sentir" porque se presta al equívoco de abarcar también "sensaciones"* El problema puede no tener mayor importancia en los casos señalados, lo contrario que sucede cuando nos hallamos frente a las producciones de "horror", de "misterio", de *guignol*, sean gráficas, literarias o de cualquier otra forma que nos crispe los nervios. En las descripciones de éxtasis o angustia física, lo que se describe debería llamarse con más propiedad "conmoción" y no emoción, y quizá no sea susceptible de expresión. Ya sabemos que, según Wordsworth, la poesía tiene que ser emoción recordada en sosiego. Podemos recordar que tuvimos un momento de fuerte tortura corporal, pero si traemos de nuevo a la memoria la calidad de la experiencia así como el hecho temporal, difícilmente permaneceremos tranquilos; podemos creer que hay gente agnonizando, pero al darnos cuenta de sus sufrimientos resultaremos afectados físicamente. Descripciones de dolor por una parte, o de actos sexuales por otra, no tienen por lo general ningún atractivo estético: los mejores cuadros de la crucifixión acentúan más el dolor moral que el físico. Las emociones son sentires que se han elevado o han sido elevados de la condición de sensaciones hacia lo que podríamos llamar un nivel superior, superior no en un sentido moral, sino en el de que dichas emociones presuponen otras más "bajas"

* Esto resulta más verdad en inglés, con la palabra *feeling*, o en alemán, con *Gefühl*. Por el contrario, en español, a veces la palabra sensación se refiere más bien a "sentimiento". "Tengo la sensación de que me están engañando..."

pero no son presupuestas por ellas. A menudo pensamos que las emociones no son posibles más que en seres a la vez racionales y sensibles, y pensamos también que sólo seres tales son capaces de expresión estética.

La distinción hecha entre sensación y emoción es casi paralela a la que generalmente se hace entre placer y felicidad (o dolor y desgracia). Se dice que la felicidad requiere una conciencia de sí misma, un sentido de identidad a través del tiempo, al contrario del placer. Me imagino que, camino del patíbulo, yo sentiría aún la agradable sensación del sabor de un durazno, como por su lado el pecador que acaba de asegurarse de su salvación no dejaría de sentir un dolor de muelas; pero como cualquiera de nosotros no prestaría mucha atención ni al durazno ni al dolor de muelas, nuestro tono emotivo no se afectaría mucho.

Hasta aquí los ejemplos de "conmociones" han sido sensaciones más o menos localizadas en el cuerpo, aunque me parece que también deben contarse los estados "psíquicos" que orgánicamente nos perturban, tales como el terror pánico, la cólera ciega y cualquier otro movimiento o moción animal, más fáciles de contagio que de expresión. Eurípides, en sus *Bacantes*, trató de expresar algunas, pero acaso sólo ha tenido éxito en comunicar impecablemente su expresión a genios como él.

Lo que de seguro queda como simples conmociones en la mayoría de los hombres y de los animales puede elevarse a emociones dentro de una sensibilidad altamente intelectual, sólo con que sea capaz de contemplarlas y darles así una expresión rudimentaria. Quizá es esto lo que obligue a Croce a sostener la identidad de la intuición, si con ello significa contemplación, con la expresión. La emoción no es sensación, sino sentimiento dirigido hacia un objeto, y, en palabras de Croce, un movimiento de atracción o repulsión.

§ 4. *b)* Queda por examinar la objeción contraria a nuestra definición que considera la experiencia estética como la expresión de la emoción. Esta objeción sostiene que también la expresión de otras actividades o estados psíquicos, fuera de las emociones, puede ser bella. Ya dijimos que una argumentación matemática puede ser expresada impecablemente, es decir, clara y nítidamente, sin que produzca una genuina experiencia estética; lo mismo puede decirse de un diagrama ilustrativo o del "modelo" que sirve magníficamente en el laboratorio de física.

Ejemplos más difíciles que los anteriores son los de un poema didáctico o la expresión de opiniones históricas, de lo cual trataremos en el siguiente capítulo. De momento podemos afirmar que no hay actividad intelectual que no se acompañe de algún sentimiento, sea cansancio, curiosidad, alegría, facilidad o torpeza. Y, de acuerdo, con lo sugerido en el párrafo anterior, sólo en los casos en que bajo una gran presión física dimitimos lo humano en lo animal, podemos sentir pura sensación sin que sea modificada por obra de nuestra psique. Lo cierto es que, a la manera del doctor que, en un caso determinado, puede distinguir su interés científico de su interés humano en la curación, aunque ambos le sean en realidad inseparables, nosotros podemos distinguir también entre nuestro interés positivo o lógico por un libro y nuestro interés en la comunicación que entraña de la "personalidad" del escritor, interés este último que nunca puede faltar del todo. Acaso esto se note mejor al leer un texto de historia o una argumentación en lengua extranjera, especialmente en una lengua muerta o arcaica, pues en tal caso las palabras que se supone incoloras adquieren para nosotros un valor especial. La tabla de multiplicar sería un caso límite: su significado puede expresarse en cualquier idioma sin que se note emoción alguna.

VIII

ARTE DIDACTICO Y ARTE DE PROPAGANDA[1]

§ 1. En el último capítulo se mencionó un reparo a la definición que considera la belleza como lo que expresa la emoción, para sostener que el arte, y posiblemente la naturaleza, pueden ser bellos mediante la expresión de otros estados y actividades psíquicos. Al distinguir las emociones de las sensaciones he querido dar a entender que las últimas no son expresables estéticamente. Las otras facultades remanentes y reconocidas de antiguo son el pensamiento y la voluntad. Se está de acuerdo en que ninguna experiencia concreta de una mente sana puede asignarse exclusiva y totalmente a una sola de estas facultades. Cabe preguntar si en una experiencia estética podemos interesarnos predominantemente por la expresión del elemento intelectual o volitivo de toda la actividad expresada, o bien sólo por el elemento emotivo.

§ 2. a) Comenzaré con el intelecto.

> *How charming is divine philosophy!*
> *Not harsh and crabbed, as dull fools suppose,*
> *But musical as is Apollo's lute,*
> *And a perpetual feast of nectar'd sweets*
> *Where no crude surfeit reigns.*[2]

¡Qué extraños nos parecen hoy estos epítetos y afirmaciones! Mas no sólo tienen propiedad dramática

[1] En el tema de este capítulo debo mucho a las conversaciones que tuve con mi discípulo Mr. J. Hartland-Swann, quien prepara un trabajo sobre la poesía filosófica.

[2] Milton, *Comus* ("¡Qué hermosa es la divina filosofía! — Ni áspera ni agria, como el tonto supone, — sino musical como el laúd de Apolo, — y una fiesta perpetua de dulce néctar — en que nunca hay exceso alguno.")

en boca de ese más bien ingenuo segundo hermano; de hecho eran lugares comunes de la crítica de aquella época. En 1607 Jonson escribía: "La Doctrina es el fin principal de la Poesía, para informar al hombre de la mejor razón del vivir".[3] Spenser fué a menudo alabado por su filosofía y su alta moralidad, así como por sus dulces "números" e "invención".

Es claro que mucho de la gran poesía sólo pudo ser escrita por hombres dotados de poderes especulativos: Lucrecio, Dante, Milton son nombres que nos vienen a la mente; Wordsworth pretendía ofrecer una filosofía y, en un sentido amplio, tenía razón. La gran mayoría de los poetas, a la manera de la gran mayoría de los hombres, muestran cierto interés por cuestiones éticas, históricas y políticas, y otros por la existencia y carácter de un dios o dioses; pero casi todos por la pasión amorosa. Y en estos temas han discrepado y hasta se han contradicho entre sí y cada uno. La filosofía de Dante es incompatible con la de Lucrecio. Las tragedias y comedias de Shakespeare revelan muy opuestos puntos de vista con respecto a la vida y al amor. Entonces, si alguien goza por igual con Dante, Lucrecio, Milton, con *Como gustéis* y con *Troilo y Crésida*, resulta difícil suponer que ese goce dependa de la naturaleza de las opiniones filosóficas, teológicas o morales expresadas; debe depender, pues, de algo común a todas ellas. No puede ser el hecho de que haya sido expresada alguna, porque entonces ello sería común a Aristóteles, a Kant y a Mr. Richard Turner,[4] que no están considerados como poetas. Por tanto, debe depender de algo no relacionado con la teoría, como puede ser el ritmo, el metro, la metáfora, la imagen y cosas por el estilo (de éstas, también, se ha dicho que son expresivas, pero seguramente de doctrina), o bien de la expresión de emociones

[3] *Epistle Dedicatory to Volpone.*

[4] A quien debemos el término *teetotalism*, es decir, la abstinencia completa de bebidas alcohólicas.

ocasionadas por las ideas que se profesen, pero no de las ideas mismas. Y esto parece ser la verdad. Casi todos tenemos nuestros momentos de escepticismo y nuestros momentos de fe, o al menos de esperanza, y quienes hemos participado de ambos podemos apreciar la expresión que da Lucrecio a su delicioso triunfo de haberse liberado del terror de la superstición y refugiado en el más claro de los pensamientos, igual que apreciamos cómo expresa Dante su consolación por el amor y la justicia divinos. Es un hecho que tanto la filosofía verdadera como la falsa inspiran poesía, si realmente conmueven al poeta, del mismo modo que pueden inspirarla la historia, el amor, la pérdida de un amigo.

No afirmo que los críticos del siglo XVII creyeran esto. Aun hoy, pocos distinguen con claridad las satisfacciones diferentes que reciben del conocimiento, de la moral o de la belleza. Y nada más natural que en una época menos analítica, fascinada en extremo con lecturas poco críticas de Platón y sus discípulos, la confusión fuese inevitable.

Cuando Keats, casi al final de su vida, dijo que la belleza es verdad y que la verdad es belleza, no sé en realidad qué quiso decir, aunque me parece que no sufría de la misma confusión. Quizá haya querido decir que la poesía debe ante todo ser expresión verdadera de sentimientos reales; acaso, que la experiencia estética es real e importante. Si hubiera que interpretarlo con un sentido más corriente de la palabra verdad, no sé cómo tal sentencia pueda estar de acuerdo con aquella otra de que "la fantasía no puede engañar tanto, como fama tiene de ello", en donde la fantasía de que se habla es su propia poesía.

§ 3. *b*) Aún persiste en nuestras mentes la confusión que acabamos de señalar del siglo XVII, entre satisfacción estética y satisfacción de ver que nuestras creencias e ideales han sido expresados adecuadamente.

Acaso la mayoría piense que la poesía debe tener un "mensaje", significando con ello, casi siempre, una "dirección" hacia la acción política, ya sea por medio de un argumento racional, o, como es más frecuente, despertando emociones, y, por supuesto, la dirección debe corresponder de antemano a las inclinaciones que ya se tienen. Algunos poetas se encargan de cohonestar esta opinión, ya que suelen presumir de seguir la línea del partido o de una religión. Tal poesía debiera llamarse más propiamente protréptica o propagandista (o, en términos vulgares, "poesía de masas") que didáctica, puesto que se sirve más de sarcasmos y frases de combate que de datos históricos o económicos. Lord Baldwin, que tenía un fino sentido humanista, dijo una vez que la retórica era la prostituta de las artes. Se refería principalmente al abuso que de ella se hace en política, aunque no es menor el que se hace en poesía.

Ahora bien, la teoría implícita en esta tesis del arte protréptico ha de ser expresión del elemento volitivo de una experiencia concreta, expresión que no es de un estado afectivo del poeta, sino de una política seguida por éste, la cual, por otra parte, el lector habrá de abrazar para que se le pueda comunicar la correspondiente experiencia estética. La conclusión lógica habría de ser la implantación de una censura impuesta por la mayoría a base de una ortodoxia política, procedimiento muy de acuerdo con el totalitarismo, que nos atrae mientras creemos pertenecer a la mayoría; mas cuando vemos que no somos de la mayoría, tal teoría ya no nos satisface. Platón previó una censura similar aplicada por los gobernantes omniscientes de su república ideal, pero jamás cometió el error de pensar que las decisiones de éstos se fundaran en razones estéticas. El argumento contra esta teoría protréptica se parece al que hemos empleado antes en contra de la didáctica.

Si somos capaces de apreciar por igual un himno socialista y otro nacionalista, nuestra apreciación no puede depender de la voluntad expresada, sino de algo común a ambos. Esto común tampoco puede ser el hecho de que se haya expresado alguna voluntad, pues esto lo encontramos en todos los discursos electorales, y también en el poema *Rule, Britannia*, que ha sido mucho más efectivo que la *Jerusalén* de Blake. También podría depender de que en cada caso se ha expresado un entusiasmo genuino. Con todo, tampoco esta conclusión salvaría la teoría volitiva que venimos discutiendo. El *Epitaph of a Cavalier* ("A mi verdadero rey"), de Macaulay, no es la expresión de una convicción del autor, a cuyo tenor estaba dispuesto a actuar, sino un estado de ánimo ajeno que él pudo imaginarse simpáticamente. Ni creo que Heine o Schumann, en el texto y música de *Die beiden Grenadiere*, fuesen bonapartistas, salvo en imaginación. Y es precisamente la imaginación lo que las teorías volitivas de la expresión estética han dejado fuera.

Si se usan las palabras "conación" u otras similares, como Croce, en un sentido más amplio, a fin de incluir no sólo la voluntad efectiva, sino todo "movimiento de atracción o repulsión", ello nos lleva una vez más a considerar la emoción como aquello que es expresado en la experiencia estética y es comunicado en la obra de arte.

§ 4. Hemos tomado ejemplos de la poesía porque es el caso más favorable para las teorías didácticas y propagandistas que he venido criticando. Sería más difícil sostener que la pintura (con excepción de los carteles), la música y la arquitectura expresan o comunican creencias o ideologías políticas. Lo que parecen expresar o comunicar son las emociones, que pueden surgir de creencias realmente abrigadas y de políticas verdaderamente deseadas, o de creencias y políticas meramente imaginadas. Y la experiencia esté-

tica pura de aquellos a quienes se comunica al expresión no supone como condición previa más que la imaginación.

Existe, sin embargo, una moda entre los pintores contemporáneos, que podríamos llamar la caricatura seria, análoga a las sátiras despiadadas del imperio romano y de algunos de nuestros ingenios del XVIII. Imitando a Goya y Daumier, aunque por lo general sin su fuerza y destreza, crean repulsivas parodias del rostro y cuerpo humanos, intencionadas sin duda para expresar su indignación por los vicios y veleidades del hombre, pero que nos proporcionan un pasatiempo agrio y deprimente o nos enfurecen por su bárbaro carácter vindicativo.

§ 5. Los partidarios de la teoría propagandista no desperdician oportunidad para escarnecer la experiencia puramente estética del arte y de la naturaleza, acusándola despectivamente de mero "escapismo" o de "torre de marfil". Es innegable que se trata de una escapatoria, a la vez, de la atmósfera enrarecida del pensar puro y de la impúdica Babel de las luchas partidistas, que tampoco es otra cosa que escapatoria del pensar puro y de la visión del artista trágico, así como el pensar puro es una escapatoria de todo lo demás. Pero la única escapatoria censurable es la del deber propio, el que, según las situaciones que se vayan presentando, puede ser artístico, intelectual o político. Recordemos que el confinamiento perpetuo es el destino de los monomaníacos.

John Stuart Mill se preguntaba una vez a sí mismo cómo emplearían los hombres su tiempo de ocio cuando se hubiese logrado la utilitaria Utopia, y se contestó que seguramente leyendo poesía y deleitándose en la naturaleza. Quizá su esperanza fué prematura; por lo menos, si en el intervalo los hombres se olvidaran de todas las artes menos de la propaganda, esa esperanza resultaría defraudada. Trabajamos y

luchamos por obtener paz y tranquilidad para gozar íntegramente del pensamiento y de la belleza, así como de nuestros sentimientos, y quizá también para jugar; aunque no cabe duda que nuestro pensamiento y nuestros sentimientos nos ofrecerán siempre nuevos objetos para nuestros esfuerzos.[5]

[5] La falacia didáctica, de la cual el hombre primitivo, que distinguía entre arte y magia, se pudo escapar relativamente, fué impuesta por Platón, y en la actualidad ha descendido hasta las capas más bajas. Un viejo campesino, amante de la buena lectura, se lamentaba recientemente con un amigo mío de que "por falta de educación" había perdido bellas oportunidades de goce intelectual. Se le dió a leer el *Oliver Twist* y dijo que le gustaba mucho, pero con esta reserva: "Aunque se me ha dicho que leer a Dickens es toda una educación, hallo que aquí no hay ninguna. Sólo me parece estar viviendo todo lo que leo". ¿No es este comentario un poco patético?

IX

LOS FINES DE LA CRÍTICA

§ 1. Una vez aceptadas las ideas anteriores acerca del arte, ¿cuál debe ser la función y valor de la crítica? Con este nombre se alude a dos propósitos en esencia diferentes, aunque suelen presentarse combinados y hasta superpuestos. El primero es el de establecer e interpretar lo que puede llamarse el texto verdadero o *artefacto* del artista. Este propósito, como hemos dicho, es más bien parte de la Historia. Y si por Historia entendemos no tanto el registro de fechas, gobiernos, conquistas y cambios económicos, sino un entendimiento simpático de los pensamientos y afectos del hombre a través de las edades, entonces ninguna parte de la Historia tiene más importancia que la crítica artística. Porque, como dice un gran historiador, la obra de arte es la llave que abre el corazón del hombre: "Entre nosotros y los ingleses del pasado hay todo un abismo de misterio que la prosa del mejor historiador jamás franqueará. Como no pueden acercarse más a nosotros, nuestra imaginación apenas puede penetrar en ellos. Sólo entre las naves de nuestras catedrales o entre las figuras yacentes de sus tumbas podemos llegar a una vaga concepción de lo que fueron nuestros antepasados." [1] Por mi parte, nunca he sentido una impresión tan fuerte de penetrar en el entusiasmo religioso de otros como en las tinieblas de ese tosco presbiterio normando de la iglesia de Leuchars, en St. Andrew. Y si esto es verdad en lo que atañe a la arquitectura y escultura, aun debe serlo más en lo que se refiere al mosaico, la pintura y la poesía.

[1] J. A. Froude, *History of England.*

§ 2. No cabe duda que algo de este sabor artístico está muy lejos todavía de la valoración estética, aunque una parte del mismo puede decirse que está ya muy cerca. En uno de los extremos de la escala están los excavadores, los restauradores, los paleógrafos, los gramáticos, los limpiadores de cuadros, que recuperan y juntan los restos del pasado. Sus labores tienen tanto de estética como las de quienes descubrieron el Gran Cañón o las azaleas. Después vienen los críticos de los textos y los eruditos comentadores que explican las alusiones, las costumbres y creencias de los tiempos, los matices de significado y de asociación literaria en la sintaxis, las palabras usadas o las escenas descritas. Para esta clase de trabajos se necesita casi la misma sensibilidad y gusto que para la crítica, usada esta palabra en su más estricto sentido, y es aquí precisamente donde se cruzan de continuo las fronteras entre ambas actividades. Ruskin y Pater, en sus obras sobre el arte gótico y el Renacimiento respectivamente, no sólo han explicado lo que los artistas querían decir, sino que nos han ayudado a gozarlo y entenderlo; y esto mismo debemos a Ruskin con respecto a muchos aspectos de la naturaleza. Arnold, por otra parte, ha enriquecido y refinado nuestra sensibilidad con su distinción entre "sentimiento religioso pagano y medieval".

§ 3. De lo dicho ya acerca del carácter subjetivo de la belleza se habrá visto que ésta es la única función del crítico —ampliar nuestra apreciación estética— y que, por tanto, impropiamente se le designa con el nombre de crítico o juez, pues de hecho no es sino un escritor de testimonios. Pero realmente se ocupa tanto de purificar como de ampliar nuestras experiencias estéticas. Le sería perfectamente apropiado señalar que muchos de los acérrimos admiradores de la poesía de Milton sólo se han ocupado de su teología

o de su política, y que el propio Milton quizá perdió la brújula en varias ocasiones. Hay que suponer que Dickens a menudo estuvo más preocupado por exhibir la justicia ideal y pintar los abusos con los colores más negros que de describir en verdad el corazón de los hombres y niños. El crítico, pues, puede desviar nuestro interés de estos defectos y encauzarlo hacia los elementos realmente expresivos en las obras de los grandes escritores.

§ 4. Sin duda nos inclinaríamos a pensar que el crítico, con su única capacidad de ampliar nuestra apreciación estética, es de hecho un apuntador o antólogo. Y es muy cierto que toca la obra de arte en forma parecida a como el artista original toca la naturaleza, subrayando lo que tiene interés, despejando el cielo o cubriendo lo insignificante con brumas. ¿Qué más puede hacer?, nos preguntamos. Esta corrección que hace, ¿no es acaso una censura de la obra que critica? "Si el agua te ahoga, ¿cómo vas a arrojarla?" Si conocemos el idioma y las alusiones del artista y es además un buen artista y, sin embargo, no acaba de comunicarnos su mensaje, ¿no será que no tenemos remedio a menos que se nos dé una larga educación o una experiencia más profunda de la vida? Sin embargo, no cabe duda que hay algo más que el crítico puede hacer por nosotros. Puede, digamos, ponernos a tono, en la debida *disposición de ánimo*. Si tratara de impedir que alguien apreciara una determinada obra de arte, pienso que sabría hacerlo. Aristóteles aconsejaba al retórico que contestara las elevadas exhortaciones de su adversario con el ridículo, y el ridículo con argumentaciones serias. Así, me atrevería a rebajar un *pathos* legítimo haciendo ver que se trata de un sentimentalismo risible, y diría de una tragedia que era granguiñolesca. Me inmunizaría contra *Epipsychidion* con la sobria realidad de la vida

diaria y contra Crabbe con la perogrullada de que no sólo vivimos de pan. La verdadera tarea del crítico es la contraria, aunque no se puede reducir su talento a una simple regla empírica. Ciertamente, la significación total de una obra de arte no es posible que se agote si no es en su propio medio; pero como todos estamos más familiarizados con el arte literario que con ningún otro, quien no responda a las solicitaciones de la escultura, la arquitectura o la música puede muy bien ser introducido a éstas gracias a las palabras de quien antes las haya gozado. Algo semejante se intenta con las ilustraciones por lo que respecta a la literatura, pero, por supuesto, con menos éxito, salvo que estén destinadas a los analfabetos. Lo que el crítico puede hacer por la literatura y demás artes, especialmente cuando se trate de tipos desacostumbrados, es colocarnos en la disposición de ánimo más adecuada, sintonizándonos con el artista; es decir, trasponer su música extraña a un registro más familiar. No puede negarse que Ruskin, por ejemplo, influyó en el gusto y práctica de la arquitectura y pintura de su época, para bien o para mal, y en el culto de la naturaleza, y si es posible influir, no son imposibles entonces las influencias buenas.

§ 5. Ruskin mismo fué un dibujante, en particular de montañas, cielos y arquitectura, y un colorista de cierto mérito, y bien puede suceder que las críticas que se dirigen a los artistas mismos y las que se dirigen al público tengan que ser diferentes en especie y sean de efectos diversos. Es natural que la crítica de poesía venga de literatos que practiquen un arte similar. Con toda razón los pintores, músicos y arquitectos pueden reclamar que la crítica que se les haga venga sólo de sus iguales; es decir, no de literatos, sino de quienes sepan usar un pincel, un instrumento o un plano, practicando al efecto el oficio de un profesor o

maestro.[2] No hay duda de que los que practican las artes son influídos por la crítica, ya sea en sus prácticas o en sus apreciaciones —a menudo demasiado estrechas— de escuelas y períodos de arte diferentes de los suyos. Casi siempre han tenido un maestro y nunca se consideran demasiado viejos para aprender. La imaginación, que es la parte creadora del arte, siempre puede ser estimulada, y la técnica para comunicar la imagen, a la manera de cualquier otro oficio, puede enseñarse a quienes poseen el don.

g [2] Cf. *Free House of the Artist as Craftsman*, por W. R. Sickert, ed. O. Sitwell. Turner creía que la mejor crítica de un cuadro de Claude era colgarlo junto a uno suyo.

X

GÉNESIS DE LAS EXPRESIONES ESTÉTICAS

§ 1. La manera en que varios fenómenos sensibles —colores, sonidos, formas, objetos— han llegado a ser especialmente aptos para la estética puede explicarse por la fisiología —sobre todo la neurología—, por la psicología —sobre todo la infantil—, la biología, la antropología y la historia general de la cultura. Pero ningún especialista de cualquiera de estas disciplinas podría darnos una clara y documentada opinión respecto de las conclusiones de las demás y ser competente al mismo tiempo en todas y cada una de ellas. En consecuencia, queda mucho por hacer, aunque los más serios intentos hasta la fecha son los realizados por las escuelas psico-fisiológicas de la *Einfühlung* o "endopatía" (imitación simpática interna), encabezados por Lipps en Alemania y analizados sagazmente por Mitchell en su libro *Structure and Growth of the Mind*.

§ 2. 1. Parece haber quedado definitivamente establecido que algunos colores y sonidos son *físicamente* estimulantes y otros deprimentes para nuestro sistema nervioso y que ocasionan alteraciones del pulso y la respiración. Unos y otros, especialmente cuando están dispuestos en alguna forma, pueden ser naturalmente expresivos de alegría o de melancolía, o de otros estados de ánimo, de que suelen ser estímulos. Los nervios ópticos o acústicos pueden responder a ejercicios más intensos porque se reponen de la fatiga con más facilidad. Es posible también que ciertas líneas o formas tengan similares efectos físicos directos. Antiguamente se afirmaba que las curvas eran más agradables que las líneas en zig-zag, por creerse que el ojo podía de golpe seguirlas con mayor facili-

dad; la fotografía del ojo, sin embargo, parece haber venido a demostrar que éste, frente a una curva, se mueve con pequeños saltos rectilíneos.

§ 3. II. a) Los *psicólogos* han ofrecido diversas hipótesis sobre el modo como las percepciones pueden cobrar significado estético. La más respetable, al menos por su antigüedad, es la de *unidad en la variedad*, de Aristóteles. Kant sostenía que, al distinguir los objetos individuales del haz borroso de las sensaciones recibidas simultáneamente, nuestras mentes unificaban por lo general la "multiplicidad de imágenes sensibles" bajo un concepto del entendimiento. Es fácil destacar un hombre o una casa dentro de un paisaje a menos que estén hábilmente "camouflados"; es fácil distinguir palabras o frases conocidas, o el timbre de la casa del resto de otros sonidos, sin que nada de ello nos proporcione una satisfacción estética. Pero existen determinadas combinaciones de formas y sonidos que no representan objetos conocidos, y que por su carácter simétrico o repetitivo facilitan o imponen su aprehensión por la mente como unidades o estructuras (*pattern, Gestalt*); se "acomodan" o "ajustan" perfectamente entre sí, sin que sepamos para qué. En estos casos Kant afirma que hay una armonía *libre* de la imaginación y el entendimiento, que es distinta de la armonía *condicionada* que se da en el reconocimiento de los objetos familiares. La libre, agrega Kant, nos proporciona una satisfacción peculiar, debido a la aparición de un propósito, pero de un propósito sin más finalidad que el facilitar nuestra aprehensión. A ello atribuye la belleza de la música y del arabesco, de las ondas y conchas marinas y de los demás objetos similares de la naturaleza. Es interesante observar que, al menos por los restos fragmentados de nuestros monumentos, y a pesar de que el arte paleolítico era naturalista, como se explicará en el párrafo siguiente, las pautas geométricas predomi-

naron en el arte de la época inmediata posterior, la cual, según parece, fué más constructora de casas habitación que troglodita.

b) Más importante, por lo menos históricamente, es la teoría del juego, aplicada psicofísicamente por Burke,[1] de un modo menos a *priori* por Spencer[2] y filosóficamente por Schiller.[3] Burke arguye que el placer que nos causa la belleza visible débese a que ésta nos relaja en cierta forma la tensión del cuerpo, produciendo lo que llama una languidez agradable, y lo sublime nos place porque aterroriza, pues de esta manera proporciona ejercicio libre y seguro a algunas de "las partes más delicadas" del cerebro o del sistema nervioso, las que, en la vida normal civilizada, no se ejercitan y con lo sublime se benefician de una especie de "catarsis" o purga aristotélica. La debilidad de esta explicación como diferencia específica de *lo sublime* se revela teniendo en cuenta que el espectáculo de una ejecución real puede producir un mayor "terror sin peligro" que el de cualquier tragedia, y Burke reconocía que el público abandonaría la mejor representación teatral por la ejecución de un condenado a muerte. Spencer, volviendo sobre bases empíricas a algo que ya había sido dicho por Schiller, sostenía que el goce estético es el "juego", diferente de la función preservadora de la vida, de cualquier órgano o facultad, y esto ocurre entre los animales superiores cuando cualquier órgano acumula una energía superflua que requiere un ejercicio inútil. Estos esfuerzos no solicitados aparecen en aquellos órganos que, como el ojo, predominan en la vida de la criatura pero que, a diferencia del paladar, no están íntimamente ligados a una prestación biológica. Una vez más vemos que la definición es demasiado amplia. Un buen número de juegos y ejercicios voluntarios

[1] *Sublime and Beautiful.*

[2] *Principles of Psychology.*

[3] Cartas... Véase cap. III, § 4.

—saltar, luchar, correr— difícilmente podrían considerarse artes.

c) Proposiciones psicológicas más adecuadas y pertinentes, aunque quizá de más difícil comprobación empírica, son las de la escuela de la *Einfühlung* o "endopatía" (imitación interior) que recuerda la tesis de Aristóteles acerca de que nuestro natural deleite en la imitación es uno de los principales factores en la experiencia poética. Sostienen aquéllos que cuando concentramos la atención sobre un objeto individual colocado dentro del campo sensorial, colocamos en él, por una especie de animismo inconsciente, nuestras propias sensaciones y emociones. Me siento como luchando, esforzándome, triunfando, rindiéndome, liberándome, sobrecogiéndome, no "frente" a la cosa, sino como "dentro" de ella. Y aquí radica la satisfacción que me produce el objeto, ya que éste es yo mismo objetivado; la distinción de hecho ha sido borrada, o mejor, no se ha aclarado todavía. En ocasiones, al observar la pelea de un atleta, abiertamente iniciamos movimientos similares a los suyos, aunque más a menudo nuestros movimientos son sólo incipientes e internos; en todo caso, la experiencia estética difiere de cualquier imitación consciente, ya que en la medida que somos conscientes de ella es puramente contemplativa, y no tenemos consciencia de lo que hacen nuestros miembros y órganos. Esta teoría difiere, igualmente, de las personificaciones de una mitología deliberada, no sólo de ejemplos absurdos como "¡Oh tú, Inoculación, celestial doncella, desciende!", sino también, como Wordsworth vió, de fábulas más imaginativas pero de todos modos conscientes:

Brook! whose society the Poet seeks,
Intent his wasted spirits to renew;
And whom the curious Painter doth pursue
Through rocky passes, among flowery creeks,

And tracks thee dancing down the water-breaks;
If wish were mine some type of thee to view,
Thee, and not thee thyself, I would not do
Like Grecian Artists, give thee human cheeks,
Channels for tears; no Naiad should'st thou be—
Have neither limbs, feet, feathers, joints nor hairs:
It seems the Eternal soul is clothed in thee
With purer robes than those of flesh and blood,
And hath bestowed on thee a safer good;
Unwearied joy, and life without its cares.[4]

En otra parte este poeta se lamenta de la personificación de la naturaleza que, antes de que "el mundo anduviera demasiado con nosotros", podía

Have sight of Proteus rising from the sea
Or hear old Triton blow his wreathed horn.[5]

La simpatía se distingue también, a pesar de los casos límites, de la simple asociación habitual del sentimiento con un objeto, asociación en que éstos se distinguen bien uno del otro. En este punto, la escuela se divide en dos corrientes: una, que se fija únicamente en las sensaciones musculares, como la de elevación a la vista de una columna o la de saltar a la vista de un arco; y otra, que subraye sobre todo la "emoción", como un conflicto, una alegría, una tristeza, la avidez, el temor, que son actividades de

[4] *Sonnets*, II, XXXI. Las itálicas son mías. ("¡Oh arroyo! cuya compañía busca el poeta, — para renovar sus gastadas fuerzas — y que el Pintor curioso te persigue — a través de rocas y floridos cauces, — y al fin te encuentra danzando entre tus fuentes; — si para verte yo pudiera prestarte forma, — a *ti*, y no *tú* a *ti* mismo, no haría — lo que los artistas griegos, darte mejillas humanas, — cauces para lágrimas; ni náyade serías. — No tendrías ni miembros, pies o plumas ni articulaciones o cabellos: — Parece que el Alma Eterna vestida fuese en ti — con telas más puras que la carne y la sangre, — otorgándote seguros bienes, — perpetuo goce y vida sin pesares".)

[5] ("Contemplar a Proteo surgiendo de los mares — o escuchar al viejo Tritón soplando su enroscado cuerno.")

nuestro "yo" pero no de nuestro "cuerpo". Se ha tratado de explicar la aparente contradicción que representa el hecho de "experimentar nuestra propia actividad en un objeto" por medio de una analogía con la manera en que revivimos nuestras propias experiencias pasadas como parte de nosotros mismos, aunque no de nuestro "yo" actual. El *quid* de la teoría es que una cosa nos expresa los sentimientos que sabemos o pensamos que son nuestros sentimientos o los de otras gentes cuando el aspecto nuestro o suyo, el movimiento o el sonido, son los mismos que los de la cosa. Esto es importante y verdadero, pero hay algo más que decir. No sólo nos deleitamos con ver correr un venado —que nos recuerda nuestro goce infantil cuando correteábamos—, sino que también nos deleitamos frente a las cataratas y las olas (de cuyos movimientos no podemos participar), pues nos imaginamos los sentimientos que tendrían si tuvieran la facultad de sentir como nosotros; y esto es exactamente lo opuesto a "imitación interna": es una proyección hacia afuera. Además, quedaría sin explicar el placer que sentimos en esta especie de camaradería estética en el caso en que la supuesta experiencia del objeto es desagradable o imperfecta, como acontece en la tragedia y en el *pathos*. Lipps se desconcierta ante el placer estético que experimentamos frente a la desgracia y desesperación de Fausto o en "un gesto de vanidad tonta". Es significativo que estos pensadores hablen por lo general sólo de sentimientos "sugeridos"; Croce, sin embargo, ofrece una fórmula más prometedora en lo que entiende por "expresión", pues es plausible que al tener conciencia de la naturaleza de lo que previamente sólo hemos sufrido, recibamos una profunda satisfacción. Volveremos a esto cuando examinemos la simpatía estética.

d) La palabra "expresión" nos sugiere la última teoría psicológica que habremos de considerar. Los

psicoanalistas han declarado que toda experiencia y creación estética no son sino la liberación o "sublimación de emociones hasta ahora reprimidas e "inconscientes" o "subconscientes". Esto parece tener también su origen aristotélico en la doctrina de la "catarsis" o pureza de las emociones. Pero a diferencia de Aristóteles, que señalaba la piedad, el temor y el éxtasis religioso como sentimientos que debían descargarse, los modernos han insistido con frecuencia únicamente en el instinto sexual, sin que hasta la fecha hayan presentado pruebas muy convincentes que digamos, y las explicaciones que han ofrecido de algunos grandes artistas y obras de arte son realmente desilusionantes. Pero sí se puede reconocer que en la expresión estética es donde logramos una más clara conciencia de nuestras naturalezas y capacidades.

§ 4. III. a) Algunos colores, sonidos y objetos han llegado a ser atractivos y con el curso del tiempo hasta expresivos para los seres humanos en virtud de la evolución biológica. Tal vez quienes les han prestado atención o los han usado, hayan ganado en longevidad y, en consecuencia, en la capacidad de poder transmitir a sus vástagos su congénita sensibilidad. Entre nuestros antepasados animales o remotamente humanos, los seres más sensibles a los cambios de la intemperie han de haber tenido mayores posibilidades de supervivencia; y este don se ha podido desarrollar en una deliberada atención prestada a las nubes y nieblas, los vientos y las estrellas. Algunas de las más antiguas expresiones literarias de amor por los signos celestes —en Homero y el Antiguo Testamento— confirman ese proceso:

ὡς δ' ὅτ' ἐν οὐρανῷ ἄστρα φαεινὴν ἀμφὶ σελήνην
φαίνετ' ἀριπρεπέα, ὅτε τ' ἔπλετο νήνεμος αἰθήρ,
πάντα δὲ εἴδεται ἄστρα, γέγηθε δέ τε φρένα ποιμήν[6]

[6] *Ilíada*, VIII. ("Como cuando en el cielo brillan las estrellas en torno de la luna resplandeciente, cuando el aire está tranquilo,

Y algo parecido encontramos en el Salmo CIV. La manera como estos sucesos prácticamente interesantes se volvieron expresivos, puede verse por primera vez en las creaciones de la mitología mediante las cuales el hombre proyectaba su vida y sentimientos hacia aquello que los excitaba —ninfas, dríadas, faunos, sátiros. Etapas más tardías y conscientes de esta actividad se ejemplifican en Virgilio:

> *In freta dum fluvii current, dum montibus umbrae*
> *Lustrabunt convexa, polus dum sidera pascet* [7]

y el mismo poeta, más tarde, después de haber personificado la naturaleza, usa los prestados sentimientos de ésta a fin de expresar los suyos:

> *Sidera per viridem redeunt cum pallida mundum*
> *Inque vicem Phoebe currens atque aureus orbis,*
> *Luna, tuus tecum est: cur non est et mea mecum?*
> *Luna, dolor nosti quid sit: miserere dolentis* [8]

Cuando los hombres se hicieron cazadores, pastores y agricultores tuvieron que concentrar su atención y simpatía a los hábitos de los animales salvajes o domésticos así como a las maneras del mundo vegetal. Es difícil pensar que las pinturas paleolíticas de escenas de cacería que aparecen en las cavernas, independientemente de sus propósitos mágicos, no tuvieran interés estético. La poesía primitiva se inspira de continuo ante el caballo, presentándolo en sus aspectos

y se ven todas las estrellas, y el corazón del pastor se regocija.")

[7] *Eneida* I. ("Mientras los ríos corren hacia el mar, mientras las sombras cubren las laderas de los montes, mientras las estrellas pastan en los cielos.")

[8] Appendix Vergiliana, *Lydia* 39. ("Cuando las primeras pálidas estrellas aparecen en el firmamento, aun verde, tu amante Endimión está contigo, Luna; ¿por qué no está el mío junto a mí? Tú, que sabes las penas del amor, Luna, apiádate del que ama.") (La lectura del segundo verso, que he omitido en la traducción, es dudosa.) [N. del A.]

guerreros y pacíficos. Homero y el autor del Génesis amaban los huertos:

ἀλλὰ μάλ' αἰεί
Ζεφυρίη πνείουσα τὰ μὲν φύει ἄλλα δὲ πέσσει.
ὄγχνη ἐπ' ὄγχνη γηράσκει, μῆλον δ' ἐπὶ μήλῳ,
αὐτὰρ ἐπὶ σταφυλῇ σταφυλή σῦκον δ' ἐπὶ σύκῳ [9]

Si la vid regocija el corazón del hombre, la rosa es de por sí hermosa y adorna las frentes en las fiestas; una "antología" significa un ramillete de flores; el botón de la rosa es símbolo natural de la juventud.

Ni el caballo de guerra, que "dijo entre los pífanos ¡ha, ha! y olisqueó la batalla lejana", dió tanta inspiración a la poesía de los primeros tiempos como el mar; el mar, ámbito de Poseidón, blanco o "color de vino", con sus miles de burbujas u hoyuelos ἀνήριθμον γέλασμα, y del cual, como de las estrellas, el marinero jamás puede apartar su vista. Desde un principio la aurora y el crepúsculo, las estrellas y el rocío, las aves y los ciervos las flores, los frutos, el mar y, entre las obras del hombre, el fuego, han sido las imágenes sensibles que los poetas y artistas han hallado expresivas de sus propios sentimientos. Y la sola enunciación sugiere ya las pasiones que comúnmente el hombre ha encontrado que expresaban, y, junto a esas imágenes sensibles, un objeto forzó biológicamente la atención del hombre con mayor ímpetu que el cielo y la tierra y el alimento que sustenta la vida individual.

b) El cuerpo humano es el medio por el cual nuestros apetitos más fuertes se aplacan y la especie se perpetúa, el medio por el cual la tribu se defiende, se cobran las piezas de caza y los campos se cultivan. Cada músculo y órgano suyos tiene su signifi-

[9] Od. VII ("Siempre que sopla el viento del oeste, nacen nuevas frutas y maduran otras. Nuevas peras sustituyen a las viejas, y unas manzanas a otras, sí, y los racimos maduran sobre viejos racimos de uvas, y los higos sobre los higos.")

cado; y el rostro humano se denuncia al instante como amistoso u hostil, orgulloso o tímido, inteligente o tonto, alegre o triste. Nada extraño es que los escultores o pintores hayan recurrido siempre a la "expresa y admirable forma del hombre" para significar las pasiones del amante, del enemigo, del padre, del hijo o del amigo. No es necesario ser un freudiano para reconocer el importante papel desempeñado por los instintos universales del sexo y la generación en la iconografía artística. A diferencia de los otros motivos de expresión que hemos mencionado, el interés sexual es doble. El interés que el sexo femenino, más metido en la casa, tiene por las modalidades del tiempo y de los animales puede ser inferior al del hombre, pero no diferente. Todas las criaturas, en especial los niños y hasta los animales, tienen una significación algo diferente para las mujeres que para los hombres por el hecho de ser "criaturas" o por pertenecer a un sexo.

c) Esta diferenciación de los efectos es también más o menos común a las influencias sociales que ahora consideraremos. La estructura de nuestro cuerpo, salvo las diferencias de sexo, es muy similar en todos nosotros; la psicología de nuestra porcepción quizá lo sea aún más; entre nuestros antepasados de seguro habrá habido nómadas, pastores, agricultores, marinos, pero posteriormente es indudable que hayan sido muchas otras cosas más. No sólo habrán vivido en los más variados climas, sino que buen número de ellos no habrán sufrido largos períodos de tiranía o esclavitud, de culto demoníaco o de especulación filosófica, de magia o racionalismo. De ahí que la mitología griega, china, hindú, escandinava o hebrea difieran estéticamente. La influencia social importante que ha debido ser común a todas las razas es, sin duda, el valor de supervivencia de la lealdad al grupo social, cualquiera que sea la organización o forma de éste.

Así, la eminencia en simbolismo poético que ahora se adjudica en ocasiones al mito del caudillo (*Führerprincip*), habrá que interpretarse muy diversamente según se trate de pueblos con una historia de clanes, de esclavitud, de feudalismo o de teocracia tras ellos. Es probable que surjan diferencias parecidas entre pueblos monoteístas y politeístas, polígamos, guerreros y pacíficos, isleños y montañeses.

§ 5. IV. Queda por analizar la más reciente diferenciación, probablemente menos fundamental, pero más conspicua por su individualidad, y que depende de la historia personal de cada uno, desde que nace hasta que alcanza los más altos grados universitarios o vocacionales. Los habitantes de las ciudades propenderán a servirse de expresiones estéticas un tanto diferentes de las que usan las gentes del campo, aunque esta característica puede ser modificada en mucho por la literatura; hermanos y hermanas no hablarán exactamente el mismo idioma ya en su niñez; las escuelas diurnas y los internados pueden diferir en gustos, al igual que ricos y pobres; atletas e intelectuales, sacerdotes o abogados, terratenientes y comerciantes, peones y obreros pueden admirar las cosas más diversas. Una época obligada a familiarizarse con la versión autorizada de la Biblia más que con otro cualquier libro, es natural que tenga un estilo sencillo pero poco imaginativo; en un parlamento donde se esperaba que los ministros citaran a Horacio y hasta a Homero no es extraño que abunden los aciertos de expresión; y, como sabemos, Shakespeare ha venido a modificar la lengua inglesa.

Influencias similares pueden encontrarse en otras artes. No hay duda que nuestra arquitectura recibió gran influencia del genio nacional inglés en el mismo grado que influyó a su vez sobre éste; pero recordemos que Vandyck, que implantó el ideal aristocrático inglés por varias generaciones, fué un extranjero. No

sé si exagero al suponer que la adquisición de los mármoles de Elgin, por el Museo Británico, en una época en que Europa sólo conocía lo griego a través de unas cuantas copias romanas, ha formado nuestro gusto actual por la figura humana y por las artes plásticas.

§ 6. El grado externo de individualidad en la expresión proviene de seguro de asociaciones de ideas que no dependen del medio ambiente cultural o de determinadas relaciones sociales, sino de verdaderos y puros accidentes personales; es decir, del escenario de nuestra vida en donde fuimos felices, del libro que una vez leímos, de la música que oímos el día que sufríamos una gran pérdida, de los rasgos y complexión de nuestros amigos. Tales asociaciones pueden dar verdadera significación estética al objeto si hemos ya olvidado su origen o sólo lo recordamos con dificultad, de manera que el signo y su significado no pueden pensarse por separado, sino cabalmente fundidos.

Ruskin, quien parece haber creado el término "falacia patética', recalca "la diferencia entre las ordinarias, propias y verdaderas apariencias que tienen las cosas para nosotros y las extraordinarias, o falsas apariencias, que se manifiestan cuando estamos bajo la influencia de la emoción o de la fantasía contemplativa... Cuando comprobamos que el sentimiento es verdadero, perdonamos, o hasta nos gusta, la manifiesta falacia visual a que nos induce; hasta nos agradan, por ejemplo, estos versos de Kingsley:

> *They rowed her in across the rolling foam—*
> *The cruel crawling foam.*[10]

no porque describan falazmente la espuma, sino porque describen fielmente la tristeza. Pero en el mo-

[10] ("Remaron a través de la rodante espuma, — la reptante cruel espuma.")

mento que el corazón del que habla se enfría, en ese mismo instante la expresión deja de ser verdadera, pues fué falsa desde siempre en el mundo exterior. Y no hay vileza mayor en literatura que la costumbre de usar tales expresiones metafóricas a plena sangre fría".[11] Ya dijo Wordsworth:[12] "El poeta... es un ser que se complace con sus propias pasiones y voliciones, y que se regocija como nadie en el espíritu de vida que vive en él, deleitándose al contemplar las voliciones y pasiones similares que se manifiestan en las peripecias del Universo, y que habitualmente se obliga a crearlas cuando no las halla."

§ 7. Creo que el esquema sumario de los parágrafos anteriores es suficiente para mostrar que cualquier valoración convincente de los diversos factores que intervienen en el desarrollo de la significación estética debe esperar la madurez de algunas ciencias aún embrionarias así como el trabajo de alguien que sea ducho en todas ellas. Nos informan los psicólogos que los "tipos más estéticos" con que han experimentado expresan casi siempre sus juicios de apreciación pictórica con palabras de tinte afectivo como "alegre", "atrevido", "lleno de vida"; otra clase de sujetos describen el módulo formal o composición; un tercer tipo se refiere a las asociaciones particulares que le provocan bien el asunto o bien las formas o colores; otros, no dan cuenta sino de reacciones físicas muy suyas, como el calosfrío o el sudor. Pero parece que se cae en un círculo vicioso al considerar a uno de estos tipos como más estético que otros, y los resultados esperan todavía confirmación. De cualquier modo, es lamentable que en el intervalo no se haya seguido otro camino más fácil, aunque quizá muy diferente, para arrojar más luz sobre este proble-

11 *Modern Painters*, IV, XII, § 4.
12 *Preface to Lyrical Ballads.*

ma. Sería interesante que mayor número de gentes se atreviera a desafiar su egoísmo por medio de sinceras confesiones de sus primeras y poco inspiradas experiencias estéticas, por más absurdas que parezcan. Grandes castillos de naipes y verdaderas construcciones se derrumban en el polvo de la infancia; es difícil aseverar si los juguetes de animales tienen mayor o menor valor estético que las pinturas de animales en las cavernas paleolíticas. De las primeras cosas que estoy seguro de haber hallado bellas, sin ninguna influencia literaria o de adulto, hacia la edad de los cinco o seis años, fueron un tremendo incendio y un campo en flor de azafranes dorados. Después, entre los nueve y diez años, recuerdo haber quedado seriamente preocupado con el entusiasmo de mis padres por los paisajes de la naturaleza. La primera experiencia que sufrí de la tragedia, me parece que fué con el cuento de los doce cisnes de Hans Andersen. De mis esfuerzos infantiles de creación, guardados siempre en secreto, recuerdo que el primero fué una interminable epopeya, continuada cada noche al acostarme, basada tal vez en una escena del Antiguo Testamento, acerca de las hazañas de dos héroes llamados Huz y Buz; la siguiente que me viene a la memoria fué un dibujo de flores geométricas hecho a compás. Debo confesar que siempre tuve mal oído. No quiero incluir esa tendencia "a pretender ser algo" —un tren, un oso, un conductor, un piel roja, un caballo—, cuyos orígenes se pierden en la más remota antigüedad. Creo que mucho de ese afán infantil por pintar y dibujar debería tenerse como histriónico —personificaciones, imitaciones de "papá escribiendo".

§ 8. Mucho de lo aquí sugerido fué señalado con toda claridad por Alison, cuyos *Essays on the Nature and Principles of Taste* están inmerecidamente olvidados, a pesar de que parecen haber influído bastante

en autores posteriores a Kant,[13] hasta llegar a Bosanquet. Esta falta de público reconocimiento me induce a citar de él: "En el cuerpo humano, formas y colores particulares son signos de pasiones o sentimientos particulares... En tales casos, la constante conexión entre el signo y la cosa significada, entre la cualidad material y la cualidad productiva de la emoción, hace que la una sea expresiva de la otra... Hay analogías entre el silencio y la tranquilidad; entre el bullicio del día y el alborozo de la esperanza."

[13] Su *Crítica del juicio* fué publicada en el mismo año de 1790.

XI

ARTE, SIMPATÍA E IMAGINACIÓN

§ 1. Existe una obvia relación entre la experiencia estética y la simpatía. Tratemos antes de elucidar este vago término y después lo que es esa relación. Kant sostiene que la simpatía sólo es posible entre los que admiran los mismos bellos objetos públicos, ya sean obras de arte o la naturaleza, o al menos tengan la confianza de que si pretenden comunicar una experiencia estética suya particular, será debidamente apreciada por el otro. Esta simpatía, tal como él la vió, es radicalmente extraña pero subsecuente a la experiencia estética pura. Es indudable que nos deleitamos al compartir nuestros placeres estéticos, aun con más intensidad que cuando compartimos nuestra mesa, un conocimiento o un secreto. La mayoría de nosotros se encanta discutiendo acerca de poesía, novelas, música y pintura con un amigo de los mismos gustos, y nos agradaría tenerlo a nuestro lado frente a un bello paisaje; sin embargo, el problema está en saber si, en un sentido un poco más propio de la palabra, la simpatía forma parte de una experiencia estética particular.

§ 2. Etimológicamente, simpatía significa "con-pasión", sentir lo mismo que otro. En el uso moderno significa algo afín al amor, de hecho piedad o admiración, el reconocimiento de una experiencia en otros que no sólo podemos sentir también nosotros sino que la aprobamos o, por lo menos, no nos reprocharíamos el sentirla. Bien puedo yo sentir lujuria, odio, codicia, intolerancia, pero tratando al mismo tiempo de dominar estos impulsos, y sentir muy poca o ninguna simpatía —en el segundo significado de esta palabra— con los que no hacen lo mismo. Es virtud

principal del artista narrativo o dramático, sea que escriba en verso o en prosa, que simpatice con sus personajes —usando la palabra en su primero y más débil significado; es decir, que debe hacerlos verosímiles como seres humanos, primero para él y, si los comunica, para sus lectores. Muchos lectores encuentran que es imposible esta simpatía en el caso de personajes sádicos o masoquistas, o hacia los que profesan un desinteresado culto al mal. Me parece, por ejemplo, que Dickens ha logrado comunicarnos esta clase de simpatía por Mr. Dombey, no así por Carker o Nickleby. Además, cuando no es posible lograr esta simpatía meramente humana ni hay ya manera de hacer desaparecer al personaje monstruoso, entonces lo que el artista hace es presentarlo "extrínsecamente", con el fin de expresar no tanto los propios sentimientos del personaje con respecto a sí mismo, sino el odio o desprecio que despierta en algunos observadores. Por lo general, este método sólo se aplica a una pequeña minoría de los personajes que intervienen en una obra; no así en la sátira, en que se aplica a todos.

En las artes no representativas, como la ornamental o la música, es del todo imposible simpatizar o hacer simpatizar en ningún sentido con el asunto y contenido de la obra. Ni el artista ni el público pueden imaginarse "cómo se siente" siendo un cubo o una fuga, ni mucho menos aprobar estos sentimientos. Sólo en tanto que el artista intenta comunicar su expresión, trata de despertar simpatía y, en ese caso, simpatía, en ambos sentidos, hacia él mismo. Aspira a que su público sienta lo que él siente y que no sienta antipatía por ese sentimiento sino que, en el instante, se entregue sin reservas al mismo. Y ello debe ser la aspiración de toda obra de ficción; su propósito de hacernos vivir con los personajes que describe, es obligarnos a tener simpatía con la total visión del artista.

§ 3. La escuela de la endopatía, según hemos visto, sostiene que por una ley fundamental de la psicología tendemos a imitar, al menos internamente, todas aquellas actividades que percibimos en los objetos animados o que proyectamos en los inanimados. Resultamos contaminados, "infectados" por las tristezas o alegrías de nuestros vecinos humanos o animales, o como dijera Hume, "las mentes de todos los hombres son similares en sus afectos y funciones... A la manera de cuerdas igualmente tensas, en que el movimiento de una se comunica al resto, las afecciones se transmiten al instante de una persona a otra. Cuando veo los efectos de la pasión en la voz y ademanes de una persona, mi mente pasa inmediatamente de estos efectos a sus causas, y se forma una idea tan viva de la pasión que al instante se convierte en la pasión misma." Recordamos, sin embargo, que esta mera infección por una emoción real o ficticia, en contraste con su contemplación, no necesita ser forzosamente estética; nada de bello hay en la ira de una multitud ni en la más sugestiva pornografía o publicidad. Trataremos de definir esto después.

§ 4. Otra palabra usada aun con más frecuencia que simpatía en la crítica estética es imaginación. En verdad, úsase como llave mágica para abrir todos los misterios de la belleza —claro que en el supuesto de que se sepa usarla. Por ejemplo, cuando se nos dice que Dickens está lleno de melodrama barato, de *pathos* falso, de sentimentalismo ridículo, de propaganda y caricatura, se agrega que todo esto cobra vida gracias a su genio imaginativo. Lo mismo puede decirse, con las reservas del caso, de *Jane Eyre*. Concederemos, pues, que cobran vida, pero lo cierto es que no adelantaremos mucho en el conocimiento de su origen.

Etimológicamente, una vez más, la imaginación es

una facultad, presente en todos los hombres pero en grados diversos, de evocar imágenes más o menos vivas de objetos sensibles o de estados internos, imágenes que son, según creemos, recuerdos o combinaciones de los mismos. Algunos pueden casi ver en sus mentes una luz roja o el rostro de un amigo, casi oír una sirena de alarma o, como Mozart, toda una sinfonía; y, en condiciones anormales, ello puede convertirse en una ilusión. Una gran capacidad en esta clase de reproducciones vívidas de experiencias pasadas es de extrema utilidad para el artista y muy facilitadora de la experiencia estética en general; pero no hay indicios de que sea la cualidad más esencial, pues bien puedo imaginarme vívidamente, por ejemplo, una mosca, una viruta o un letargo sin recibir ninguna experiencia estética. La innata facilidad de combinar imágenes diferentes en forma novedosa, fué llamada por Coleridge "fantasía" para distinguirla del genio vital estético, y si popularizó la imaginación como una "palabra sagrada", también trató, aunque escasamente, de definirla. Wordsworth, en su *Prefacio* de 1815, nos ayuda un poco más, por lo menos mediante ejemplos. Como ejemplo de fantasía cita la descripción que de la reina Mab hace Shakespeare:

> *In shape no bigger than an agathe-stone*
> *On the fore-finger of an alderman* [1]

Como ejemplo de imaginación hace una magnífica cita suya:

> *Motionless as a cloud the old man stood,*
> *That heareth not the loud winds when they call,*
> *And moveth altogether if it move at all.*[2]

y otra de Shakespeare:

[1] ("De tamaño no mayor que un ágata — en el dedo índice de un concejal.")

[2] ("Quieto como una nube el viejo permanecía, — no escuchando ni los fuertes vientos que llegaban, — y sólo se movía todo, si es que se movía.")

I tax not you, ye Elements with unkindness,
I never gave you kingdoms, call'd you daughters,[3]

y esta otra de Milton:

Attended by ten thousand thousand Saints
He onward came; far off his coming shone.[4]

Shelley era más explícito y en su *Defence of Poetry* decía que para "imaginar intensa y comprehensivamente", un hombre "debe ponerse en el lugar de otro, y de muchos otros; las penas y alegrías de su especie deben ser las suyas". Vemos, pues, cómo coinciden o qué cerca están los usos estéticos de "simpatía" e "imaginación". John Stuart Mill, en *Poetry and its Varieties*, escribe: "La poesía, que es el delineamiento de las más hondas y secretas operaciones de la emoción humana, tiene sólo interés para aquellos a quienes recuerda lo que han sentido, o cuya imaginación excita hasta hacerles concebir lo que pueden sentir, o lo que pudieron haber sentido si sus circunstancias externas hubieran sido diferentes... El objeto verdadero de la poesía es pintar con verdad el alma humana."

§ 5. El resultado de estos dos exámenes parece ser el que la simpatía y la imaginación, consideradas como necesarias para la experiencia estética y para la comunicación, son en realidad idénticas. De nuevo es Wordsworth quien, en su primer *Preface to Lyrical Ballads*, ha visto con mayor claridad que lo anterior es verdadero para la poesía y aplicable a cualquier arte: "El poeta... tiene un mayor conocimiento de la naturaleza humana y un alma más comprehensiva que

[3] ("No os acuso, Elementos, de crueldad; — jamás os he dado reinos ni os he llamado hijas.")

[4] ("Asistido por miles y miles de santos — avanzó; desde muy lejos su llegar resplandecía.")

los que se suponen comunes en la humanidad; un ser feliz con sus propias pasiones y voliciones y que goza como ningún otro en el espíritu de vida que hay en él, deleitándose además en contemplar voliciones y pasiones similares tal como se manifiestan en las peripecias del Universo, y que habitualmente es impelido a crearlas si no las encuentra en su camino. A estas cualidades ha añadido la disposición de afectarse como nadie por cosas ausentes sintiéndolas como presentes; una capacidad de conjurar pasiones... que, ayudada por la práctica, le ha dado una rapidez y poder mayores de expresar lo que piensa y siente, en especial aquellos pensamientos y sentimientos que... nacen en él sin ninguna causa externa inmediata... La poesía... es la expresión apasionada que se encuentra en toda ciencia... y que lleva la sensación hasta el seno de los objetos de la propia ciencia... La poesía... 'nace de la emoción recordada en sosiego".

He puesto en itálicas las palabras que hallo más significativas. El acento en contemplación y sosiego evita el error —que señalábamos vendría por usar con vaguedad las palabras simpatía e imaginación— de considerar que en la experiencia estética realmente padecemos pasiones o que, en la obra de arte, las comunicamos a otros. Aquí ya no se trata sino de pasiones imaginadas, sentidas sólo por "simpatía". Al mismo tiempo se recalca que todo lo que se imagina, crea, imputa, contempla y expresa debe ser pasión, y que lo que se comunica debe ser expresión de pasión. La pura intensidad de la facultad de producir imágenes tiene, es claro, una debida parte subordinada en la producción del artista, y lo mismo puede decirse de la técnica de comunicación. Y la teoría estética de Wordsworth tal vez sea, en medio de su humildad, casi tan buena como su poesía.

XII

AUTOCRÍTICA (I)

§ 1. Los estetas psicologistas nos recomiendan, con toda propiedad, emplear métodos empíricos y no a *priori* para la comprobación de nuestras hipótesis. El problema está, sin embargo, en que lo único con que podemos experimentar directamente es nuestra propia psique, puesto que los datos suministrados por nuestros semejantes nos pueden despistar. Por tanto, me parece que sería útil, a fin de corroborar lo asentado en capítulos anteriores, intentar por lo menos una honrada autobiografía de las más importantes experiencias estéticas. De antemano confesamos que no se trata de una crítica en su forma más digna como obra de arte literario, ni tiene como fin una propaganda estética o una justificación de preferencias personales, sino que es un intento de explicar, hasta donde me sea posible, las razones de los gustos míos que considero más genuinos, en la idea de que existen razones análogas, *mutatis mutandis*, para las diversas preferencias de otros. No pretendo tener un gusto refinado, sino sólo pasiones fuertes, y juzgo que mis lagunas serán tan instructivas como mis entusiasmos.

§ 2. Quiero comenzar con la pintura, que presenta, en conjunto, el problema más simple. Participa con las demás artes no literarias de la dificultad, para mi propósito, de que lo que ella expresa no puede expresarse bien por medio de palabras. Pero, por otra parte, la poesía, la novela y el cinematógrafo son, en muchos conceptos, artes más complejos; la arquitectura usualmente está dentro de una escala que necesita de la perspectiva y permite que una parte se apruebe en tanto se rechazan otras, o que se escoja por lo

menos el interior o el exterior, como pasó con el proyecto de restauración de la catedral de Coventry; la escultura, por su volumen, puede verse desde varios puntos; y de música me está vedado hablar.

Comenzaré por plantear ciertas cuestiones que me han preocupado en lo que concierne a varios de los cuadros que más me han gustado, y contestarlas como me vaya siendo posible.

a) ¿Qué me hace preferir a Vermeer sobre De Hoogh, si los fines y propósitos de ambos son, a menudo, muy parecidos?

El color de De Hoogh es por lo general más atrayente y luminoso, y sus escenas siempre o casi siempre están bajo la luz directa del sol. Las figuras de Vermeer, en cambio, y hasta donde recuerdo, aparecen, salvo dos o tres excepciones, envueltas en una especie de luz subyugada o interior, pero esta luz, el mobiliario, las figuras están como íntimamente fundidas, expresan una emoción más sutil aunque produzcan una alegría menos sensual. Algo así como si las gentes de De Hoogh hicieran sus faenas bajo un cielo espléndido, en tanto que las de Vermeer estuviesen comentando: "¡Qué acogedor es conversar y recrearse así, en esta fresca y armoniosa atmósfera!" Parecen decir, como Marvell: "¡Qué maravillosa vida las gentes de De Hoog hicieran sus faenas bajo un sombra de plata.) Hay algo ahí de la tranquila perfección atmosférica de las mejores novelas de Henry James. El cuadro que estaba en la Galería de Viena, el de una muchacha mondando patatas, tiene de todo esto más que de la vitalidad y brillantez de De Hoogh. La cosa no termina ahí, puesto que, con excepción del cuadro antes mencionado, me gustan más los paisajes de ciudades de Vermeer que sus cuadros de genre. No les falta una intimidad similar y parecen pintados no por un turista en busca de lo pintoresco sino por el ciudadano que sabe la mejor hora del

día para la casa frente al río y la esquina de la calle y conoce además quién trabaja y vive ahí.

b) ¿Por qué las naturalezas muertas de Chardin me gustan incomparablemente más que las de otros pintores? Es muy importante la disposición o composición de los objetos dentro del marco, difícilmente igualada a no ser por sir William Nicholson entre los pintores modernos. Hay algo, quizá estético, en la absorción técnica realista; pero estoy seguro de que el valor de todo radica principalmente en la significación de los objetos escogidos, en un algo que indudablemente desaparecería sin la composición y la técnica, pero que nunca se logra en los cuadros, igualmente realistas, de profusas uvas y duraznos, faisanes y langostas de Hondecoeter. Así, las hermosuras hogareñas del pan negro y del vino parecen adquirir en las manos consagradas de Chardin todo un sacramento estético.

c) ¿Por qué ha sido siempre Botticelli uno de mis pintores favoritos?

Es cierto que la sola caligrafía cuenta mucho, como en la pintura china; pero son de un sabor muy distinto una y otra. La línea oriental respira una especie de refinamiento y afectación si es que no de desilusión, apareciendo a veces siniestra o patética y otras con una tolerancia llena de humor. Botticelli me parece esencialmente juvenil, primaveral, casi virginal, y no cabe duda que la Venus y la *Primavera*, así como la Madonna en la Galería Nacional de Londres, pasionales o maternales, alegres o pensativas, todas sin excepción están en plena flor y edad de oro.

d) ¿Por qué soy en parte insensible al Greco?

Su colorido, en que predominan los magentas y malvas, sus alargamientos, sus luces fluctuantes y sus paños agitados, me irritan. Pero algo más serio es la intromisión por estos medios de una actitud religiosa con la que me es muy difícil simpatizar; un anhelo

sin la austeridad de los bizantinos, de Piero dei Franceschi, de Milton, o de la humanísima piedad de San Francisco o de los florentinos del siglo XV. Donde me acerco más a él es en sus retratos, como el de aquel caballero en armadura del Louvre, o en sus semirretratos, como el San Jerónimo que se conserva en la Galería Nacional de Escocia, de los cuales diríase que vienen a ser como los *Sonetos Sagrados* de Donne. Hago esta confesión por leer y oír demasiado a eminentes críticos de arte elogiar precisamente esos elementos en los cuadros que más me alteran; y los alaban por sentir que se funden, expresándola, con una actitud religiosa con la que pueden simpatizar por su gran universalidad de imaginación, pero ante la cual yo me siento repulsado.

e) Habrá menos que decir de otras predilecciones menos personales. Acerca de las figuras de Rembrandt y Velázquez, pueden darse razones análogas que en el caso de Vermeer. El virtuosismo de Rembrandt en ese resplandor tenebroso de las armaduras, joyas y libros, se funde armoniosamente con el personaje retratado; es como una luz en que éste vive y tiene su razón de ser. La distancia y enfocamiento que usa Velázquez hacen que sus grupos y personas queden colocados en el lugar exacto que nos interesa, y los convierte en habitantes de nuestro más íntimo mundo y su "delicioso comercio". Salvo su magnífica Venus de Rokeby, me parece que sus primeros cuadros son más conmovedores, tal el *Cristo en casa de Marta y María* y *La cena de Emmaus*, de la colección Beit. Nos afectan más los rostros de las cocineras que los de los monarcas, y sus ropas de trabajo más que los suntuosos terciopelos, proyectados después de todo por los grandes modistos de la corte. Por lo que atañe a los paisajes rurales, los bocetos de Constable son los que me han dado el goce más perdurable, aunque los mejores cuadros de Monet a primera vista

causan una mayor emoción. Esta preferencia me satisface por estar casi seguro que Constable gozó y apreció en sus cuadros prácticamente lo que yo. Habla de la naturaleza que le inspiró en los mismos términos que a mí me hubiera gustado poder hablar de sus obras. De Cozens, por ejemplo, dijo: "Es el más grande genio en la pintura de paisajes... todo él es poesía." Este maestro de la técnica se dedicó a aplicarla íntegramente en la comunicación de sentimientos que se expresaron en su visión de árboles y nubes.

§ 3. En escultura mis más intensas experiencias han sido con las obras griegas, en especial el frontispicio del Partenón, con las tumbas de los Médicis de Miguel Ángel y con los monumentos renacentistas de Ilaria del Caretto y Guidarello Guidarelli. Estas tres manifestaciones personifican para mí el más perfecto equilibrio de la naturaleza humana, su trágico equilibrio en oscilación y su quietud. Respecto a la escultura moderna no representativa, quiero decir que soy ciego completamente a ella y que jamás me ha parecido que tenga la impresionabilidad de la arquitectura o de los primitivos bronces chinos. El interés que tiene señalar esta deficiencia mía se debe también a que he escuchado a entusiastas panegiristas de lo no representativo dar las mismas razones en defensa de sus juicios que las que doy en favor de los míos. El nombre de Clive Bell me viene a la mente, aunque no puedo recordar más palabras de él que "significancia"; citaré, de todas maneras, una crítica que unos amigos míos me han proporcionado: "Por la interpretación del material que usa, por la convergencia y recesión de los planos, por las curvas evanescentes... el escultor puede... identificar su propia emoción no con la ola, sino con la curva de la ola." [1] Una vez

[1] E. H. Ramsden, "The Sculpture of Barbara Hepworth", en la revista *Polemic*, número de septiembre-octubre de 1946.

más la lección es que cierto arte llamado abstracto es para algunos expresivo de sentimientos, es decir, bello, de igual manera que cierto arte representativo lo es para casi todos nosotros. La predilección que siento por la *Visitación* de Luca della Robbia [2] es también ilustrativa de lo que venimos diciendo, aunque en forma menos obvia.

§ 4. En arquitectura, los edificios que quizá más me han conmovido, en términos generales, puede decirse que son las catedrales de Chartres [3] y Tarragona; los interiores de la de San Marcos, en Venecia (que más bien pertenecen al arte del mosaico y no al de la arquitectura); el presbiterio de la iglesia normanda de Leuchars, en las cercanías de St. Andrews; [4] los exteriores de Wells y Salisbury; la cúpula del camarín de Radcliffe, en Oxford; la de San Pablo; la de la catedral de Florencia, y el frente que mira al poniente de la catedral de Durham, visto desde el puente de Prebends. Es indudable que esta última gana mucho por su situación, lo que viene a ser una prueba irrefutable de la contribución mancomunada e inseparable que dan el arte y la naturaleza a la belleza. Entre joyas arquitectónicas menos complejas, la escalinata del cabildo de Wells [5] y la torre de la Magdalena en Oxford, especialmente vista desde los

[2] En S. Giovanni Fuorcivitas, Pistoja, antes de la última guerra.

[3] Su poder de expresión está admirablemente descrito por Pater, en su *Gaston de Latour*.

[4] De nuevo Walter Pater encuentra estas exactas palabras: "Las religiones... crecen con intensidad y emoción en las grietas de la vida humana, donde el espíritu vive estrecho y aprisionado."

[5] *Sure so ligth a foot*
Did n'er wear out the everlasting stone.
ROMEO AND JULIET.

("Seguro que tan ligero pie — jamás gastaba la perdurable piedra.")

jardines del Botánico,[6] pueden señalarse como de lo mejor; y no dejan de ser mis favoritos los claustros, las casas solariegas jacobitas y las iglesias lombardas. Dos fachadas, a las que tengo particular afecto por su íntima familiaridad con aquéllas, son la que está al extremo este de la catedral de Oxford, tal como quedó reconstruída por sir Gilbert Scott, y la que se encuentra frente a los jardines de Corpus Christi, ambas visibles desde el mismo lugar indicado para ver la torre de la Magdalena.

Para terminar, y como aclaración a mi tema principal, quiero decir que la arquitectura es para mí una de las artes más emotivas y, sin embargo, la más "abstracta"; una de las que más me apasionan. La arquitectura griega me ha proporcionado momentos de enorme placer; sin embargo, ahora creo que ello se debe en parte a sus asociaciones literarias e históricas.

[6] Del que Pope dijo que no era sólo como un cuadro, sino como un cuadro colgado. (Spence.)

XIII

AUTOCRÍTICA (II)

§ 1. Puesto que la literatura es el único arte que practico, en común con quienes escriben, la aplicación de lo que he dicho acerca de la crítica, de la imaginación y de la simpatía merece un capítulo por separado. Y me parece que en el arte de la literatura nadie negará a la poesía su prioridad.

No creo que tenga mucho interés para mi propósito unirme a un coro de alabanzas en homenaje de algunas cuantas estrellas fijas que destacan dentro de las constelaciones de poetas; sería más pertinente y útil, en mi opinión, investigar los fundamentos de mi afecto por uno o dos de los astros de primera magnitud que, claro es, me hayan sido familiares desde mi juventud. En realidad, nada hay como las propias preferencias y gustos para apoyar una tesis. ¿Por qué —me pregunto —entre los luminares de la época victoriana, me afectan más hondamente, aunque con menos frecuencia, Matthew Arnold y Swinburne que Tennyson o Browning?

Me propongo analizar en Arnold la intervención de los varios elementos de imaginación a que antes me he referido, comenzando con el más sencillo para llegar después a los grandes pasajes de su poesía donde se funden complejamente tales elementos.

A Arnold se le ha condenado popularmente —Saintsbury le hizo apenas un débil elogio— de poeta petulante, pesimista, descolorido, didáctico, aburrido. La razón que tengo para apreciarlo es que le hallo sencillo, sensual, apasionado. Mas su pasión, ciertamente, es de las que se recuerdan en sosiego; su sensualidad es menos rica que la de Swinburne, aunque no tan cruda como la de éste a veces. Con todo,

su pasión no se pierde en medio del sosiego tan a menudo como la pasión de Tennyson en su virtuosismo. Por otra parte, su simplicidad contrasta vigorosamente ante la debilidad de Browning por todo lo intelectualmente complicado y extraño. Arnold, pues, puede tener un atractivo y un interés naturales para el estudiante.

§ 2. Se dijo que la más elemental forma de "imaginación" que predispone y es necesaria a la poesía, pero que no alcanza de por sí grandes cosas, era la facultad de formar imágenes vívidas, fuesen éstas simplemente la reproducción o la combinación de experiencias separadas. El Keats que escribió *The Eve of St. Agnes* me parece que hubiera firmado con gusto esto:

Happy he who lodges there
With silken raiment, store of rice,
And for this drought, all kinds of fruit,
Grape-syrup, squares of coloured ice.

I have a fretted brick-work tomb
Upon a hill on the right hand,
Hard by a close of apricots
Upon the road of Samarcand.[1]

El mero exceso de detalles aquí es un signo de poder poético, juvenilmente exuberante pero sin que llegue a ser recargado. Este poder poético reaparece, aunque dentro de una atmósfera más enrarecida, en estos versos:

And on the conjuring Lapps he bent his gaze
Whom antler'd reindeer pull over the snow;

[1] ("Feliz el que vive ahí — cubierto de sedas, con buena bodega de arroz, — y para esta sequía, toda clase de frutas, — jarabe de uvas y cubos de hielo de color. — Tengo una tumba de ladrillos calados — sobre una colina a mano derecha, — muy cerca de un solar de duraznos — en el camino de Samarcanda.")

And on the Finns, the gentlest of mankind,
Fair men, who live in holes under the ground.[2]

En ocasiones esta fertilidad de imágenes alcanza caracteres de un catálogo whitmaniano:

A flute note from the woods,
Sunset over the sea!
Seed-time and harvest,
The reapers in the corn,
The vine-dresser in his vineyard,
The village-girl at her wheel! [3]

pero pronto se inclina hacia cosas mejores:

For very young he seem'd, tenderly rear'd;
Like some young cypress, tall and dark and straigth,
Which in a queen's secluded garden throws
Its slight dark shadow on the moonlit turf
By midnigth to a bubbling fountain's sound.

o bien en:

While the deep-burnish'd foliage overhead
Splinter'd the silver arrows of the moon,[4]

donde la imagen vívida expresa nuestra propia sorpresa ante los objetos familiares vistos bajo una luz extraña; y en lo siguiente:

[2] ("Y hacia los lapones hechiceros dirigió su vista sobre la nieve arrastrados por renos de alta cornamenta; — y también hacia los fineses, los seres más dulces del mundo, — los más hermosos, viviendo en cuevas bajo la tierra.")

[3] ("¡Un lamento de flauta que llega de los bosques, — y sobre el mar un crepúsculo! — ¡Tiempo de siembra y de cosecha, — y del segador en la mies, — y del labriego en su viñedo, — y de la moza aldeana en su rueca!")

[4] ("Un adolescente parecía, educado tiernamente; — era como un tierno ciprés, alto y esbelto y de color moreno, — que en el recluído jardín de una reina arrojara — su tenue sombra sobre el césped en una noche de luna, — a medianoche y al murmullo de fuente rumorosa, — mientras arriba el oscuro y bruñido follaje — separaba las flechas de plata.")

As a spray of honeysuckle flowers
Brushes across a tired traveller's face
Who shuffles through the deep dew-moistened dust
On a May evening in the darken'd lanes.[5]

donde nos sorprende nuestro súbito despertar de la rutina diaria. Viene después el símil decidido en que la imagen no es ya el gracioso juguete que luego se deja, sino la presentación plástica del sentimiento que ilustra:

as a cunning workman in Pekin
Pricks with vermilion some clear porcelain vase,
An emperor's gift — at early morn he paints,
And all day long, and when night comes the lamp
Lights up his studious forehead and thin hands.[6]

Este poema es en sí como una miniatura, una experiencia de todos conocida, pero expresada en forma y colores extraños. Y si parece un poco frígida y decorativa en ese poema, en este otro, no menos lleno de simpatía, aparece en perfecta congruencia con la totalidad del tema:

As some rich woman, on a winter's morn
Eyes through her silken curtains the poor drudge
Who with the numb blacken'd fingers makes her fire
At cock-crow on a star-lit winter's morn
When the frost flowers the whiten'd window-panes
And wonders how she lives and what the thoughts
Of that poor drudge may be.[7]

[5] ("Como una rama de madreselvas — acaricia el cansado rostro de un caminante — quien se desliza a través del humedecido polvo del rocío — en una noche de mayo, a lo largo de senderos oscuros.")

[6] ("...a la manera como un hábil artesano de Pekin — decora con bermellón un hermoso jarrón de porcelana, — regalo para un emperador, — así él pinta desde muy temprano, — durante todo el día; y, cuando llega la noche, la lámpara — ilumina su ávida frente y finas manos.")

[7] ("Del mismo modo que una dama rica, en la mañana de

Pero más imaginativa que cualquier símil es la inconfesada metáfora en que el poeta parece no tener conciencia de si habla acerca de la naturaleza o de su alma y las de todos los hombres:

Thin, thin the pleasant human noises grow,
And faint the city gleams;
Rare the lone pastoral huts —marvel not thou!
The solemn peaks but to the stars are known,
But to the stars and the cold lunar beams;
Alone the sun rises, and alone
Spring the great streams,[8]

o más brevemente:

The cheerful silence of the fells.[9]

Los mejores ejemplos de este conjunto de imágenes llenas de sentimiento son demasiado profusos y conocidos para que yo los cite. Me refiero a *Dover Beach* y a *Isolation* (que comienza con "Si, en el mar de la vida aislado"). Aun más poética es la expresión de sentimientos en conflicto, no tanto por las descripciones sino por la música, por los variados acentos en donde escuchamos el agitado tono:

invierno — contempla a través de las cortinas de seda a la pobre criada — encender el fuego con ennegrecidos y ateridos dedos. — En el alba, en una mañana de invierno, aun con luz de estrellas, — cuando la escarcha dibuja flores en la blanca vidriera. — Y piensa cómo vivirá y cuáles serán los pensamientos — de esa pobre criada.")

[8] ("Suave, suavemente el agradable rumor humano crece, — y tenuemente se ilumina la ciudad; — y las solitarias chozas pastoriles, ¡oh, no te admires! — Las solemnes cumbres por las estrellas sólo conocidas, — sólo por las estrellas y por los rayos fríos de la luna; — solitario sale el sol, y solitarios brotan los grandes torrentes."

[9] ("El alegre silencio de las montañas.")

Ye are bound for the mountains!
Ah! with you let me go
Where your cold, distant barrier,
The vast range of snow,
Through the loose clouds lifts dimly
Its white peaks in air—
How deep is their stillness!
Ah, would I were there!

But on the stairs what voice is this I hear
Buoyant as morning and as morning clear?
Say, has some wet bird-haunted English lawn
Lent it the music of its trees at dawn?
Or was it from some sun-fleck'd mountain brook
That the sweet voice its upland clearness took? [10]

Tan hechiceros y más majestuosos pueden señalarse los versos finales de *Sohrab and Rustum* y buena parte de *Dover Beach*.

§ 3. Con estos ejemplos he querido mostrar cómo mi deleite en un poeta depende de su habilidad de comunicación y de mi capacidad de recibir la expresión que hace de sus estados de ánimo y pasión por medio del lenguaje de imágenes sensibles o de ideas más abstractas, así como por el efecto sedante o excitante de las variaciones de metro y acento. La conclusión y la excusa de esta larga digresión es demostrar que

[10] ("¡Estáis destinados a las montañas! — ¡Ah, dejadme ir con vosotros, — allá a vuestra distante y fría fortaleza, — en donde la vasta cordillera de nieve, — a través de las errantes nubes, eleva esfumadamente — sus blancas cimas al aire! — ¡Qué profunda es su calma! — ¡Ah, si yo estuviera ahí! — ¿Pero qué voz es esa que oigo en la escalera — vivaz como la mañana y, como la mañana, clara? — Decidme, ¿acaso algún húmedo prado inglés, refugio de pájaros — le ha prestado la música de sus árboles al alba? — ¿O es de un arroyo que lleno de sol baja de la montaña — de donde la dulce voz tomó esa claridad celeste?"

tanto la facultad de imaginación como la del oficio son útiles en la técnica poética, pero útiles únicamente para el fundamental propósito de lograr la comunicación de la emoción expresada. El verdadero don del poeta es la "simpatía imaginativa" en sus dos formas; es decir, de penetración en el alma ajena y de proyección de nuestros sentimientos en la naturaleza o del reconocimiento de sus análogos en ésta. Y para apoyar mi creencia de que la interpretación que he dado al genio y propósitos de Arnold es la correcta, daré en seguida su propia descripción de un poeta:

Lean'd on his gate he gazes—tears
Are in his eyes, and in his ears
The murmur of a thousand years.
Before him he sees life unroll,
A placid and continuous whole—
The general life, which does not cease,
Whose secret is not joy but peace;
That life, whose dumb aim is not miss'd
If birth proceeds, if things subsist;
The life of plants and stones and rain,
The life he craves—if not in vain
Fate gave, what chance shall not control,
His sad lucidity of soul,[11]

o en otro tono muy diferente, pero con la misma emoción recordada en sosiego, todavía sencilla, sensual y apasionada:

[11] ("Apoyado sobre la cerca, contempla la lejanía; lágrimas — en sus ojos, y en sus oídos — el murmullo de mil años. — Frente a él ve cómo se desenrolla la vida, — un continuo y plácido todo. — Esa vida común, que no ceja, — cuyo secreto no es el gozo y sí la paz; — esa vida, que logra siempre su oculto fin — si hay nacimiento y si las cosas subsisten; — la vida de las plantas, de las piedras y la lluvia, — la vida a que él aspira, si no en vano — el destino le dió, lo que la suerte no dominará: — la triste lucidez de su alma."

First hymn they the Father
Of all things; and then
The peace [12] *of immortals,*
The action of men.
The day in his hotness,
The strife with the palm;
The night in her silence,
The stars in their calm.[13]

§ 4. Con Swinburne puedo ser más breve. Dijo más que Arnold, aunque tenía menos cosas que decir. Poseía mayor fluidez de palabra y melodía, mas nunca supo administrarse. Únicamente en *Atalanta* y en unos cuantos poemas líricos, como *The Garden of Proserpine*, *Itylus*, *The Sea-mew* e *Ilicet*, logra en realidad no aburrirnos; y el último título [14] quizá hiciera sonreír al profano por el lamento tan prolongado que contiene, si no fuera porque sus insistentes repeticiones están justificadas por la naturaleza del afán sin esperanza de encontrar "preciados amigos ocultos en la noche sin fecha de la muerte" que tales repeticiones expresan. (*Quis desiderio sit pudor aut modus Tam cari capitis?*) [15]

Puede decirse que, teniendo en cuenta su fluidez, los temas de mayor inspiración en Swinburne son relativamente pocos; entre los principales podrían señalarse el efímero y trágico paso de todas las cosas, de la juventud y de la belleza, del amor, de los recuerdos

[12] Arnold escribió *rest* (descanso); pero como eso es ambiguo y puede prestarse a confusiones desastrosas, me he atrevido a hacer la corrección. Cf. cap. VI, § 9, nota en el texto sobre Housman.

[13] ("Primero alabaron al Padre — creador de todas las cosas; y después — la paz de los inmortales, — los actos de los hombres. — El día en pleno calor, — la lucha con la palma; — la noche en su silencio, — los astros en su calma.")

[14] *Ire licet: Ite, missa est.* (Ha terminado.)

[15] ("¿Quién puede condenar o reprimir nuestro luto por la pérdida de un ser tan querido?")

y de la vida; la libertad, no sólo política y de la cual tanto habló, sino la alegría de la actividad sin traba alguna, y la expresión del amor maternal, en la que quizá haya sobrepasado a todos los poetas. Y en lo que respecta a los objetos sensibles con que expresa estas afecciones, puede decirse igualmente que su número es restringido; los más comunes son las flores, las aves, las estaciones del año y el mar. La Rosalinda, de Shakespeare, tal vez sea la descripción más perfecta de una grácil niña; sin embargo, el gran amor que tenía Swinburne, según confesión propia, por los niños, le inspiró para componer su Althea, un retrato de la maternidad aún no superado por nadie hasta la fecha:

For what lies light on many and they forget,
small things and transitory as a wind o' the sea,
I forget never; I have seen thee all thine years
A man in arms, strong and a joy to men
Seeing thine head glitter and thine hand burn its way
Through a heavy and iron furrow of sundering spears;
But always also a flower of three suns old,
The small one thing that lying drew down my life
To lie with thee and feed thee; a child and weak,
Mine, a delight to no man, sweet to me.[16]

De su pasión por la libertad puede citarse el episodio enternecedor de *Tristram of Lyonesse* y unos cuantos versos de *Sea-mew:*

[16] ("Pues por lo que apenas toca a muchos y así lo olvidan, — pequeñas cosas pasajeras como la brisa del mar, — nunca lo olvido yo; te he visto a lo largo de tus años — un hombre armado, fuerte y todo un goce para los hombres — al ver tu cabeza resplandeciente y tu mano abrirse paso — a través de pesado y férreo surco de lanzas rotas; — pero también nunca he dejado de verte una flor de tres abriles, — pequeñita cosa que mi vida recostada dejó de sí — para recostarme contigo y alimentarte; endeble criatura, — mía, para nadie deleite, dulce para mí.")

When I had wings, my brother,
Such wings were mine as thine [17]

. . . . . .

When loud with life that quakes,
The wave's wing spreads and flutters,
The wave's heart swells and breaks, [18]

versos éstos que ilustran las dos formas de simpatía imaginativa.

En síntesis, lo que se deduce de un estudio de Swinburne es que su copiosa elocuencia y maravillosa fertilidad vaciadas en nuevas armonías prosódicas, cuando están inspiradas por la tranquila contemplación de pasión auténtica, alcanzan una expresividad de primera calidad; pero que cuando no sucede así, caen en la garrulería mental o en una crudeza casi patológica.

§ 5. Se ha insistido mucho en que, a pesar de sus encantadores episodios, las sublimes bellezas de los poemas homéricos y de las Escrituras radican en el hecho de formar un todo. Expresan respectivamente el entusiasmo un tanto nostálgico por los buenos tiempos de antaño, de una "edad heroica" pasada o que está pasando, y por el inspirado anhelo de un reino por venir. Mas en cierto grado esto mismo acontece con grandes poemas que igualmente son largos. Las joyas poéticas, que tanto leemos y citamos, pierden la mitad de su valor cuando son arrancadas de su mundo propio, de ese escenario que nos mueve y adonde "nuestros afectos dócilmente nos conducen".

[17] ("Cuando alas tenía, hermano, — tales alas eran tuyas, y mías.")

[18] ("Cuando sonora de vida que tiembla — el ala de la ola se extiende y aletea, — el corazón de la ola se hincha y quiebra.")

La prosa literaria, como los poemas largos, depende en mucho de este poder de producir y lograr "una atmósfera". Las descripciones literales en términos de color y forma son las que por lo general el lector se salta; las buenas descripciones ligan el objeto a un sentimiento. "El alegre silencio de las montañas" y la descripción de una ola por Swinburne, citadas antes, realmente nos dan una visión de la naturaleza, y el mismo método tiene éxito con el rostro humano. Y los sonidos, por supuesto, pueden describirse onomatopéyicamente.

§ 6. La novela en prosa —la forma literaria más extendida— debe tocarse aun con más brevedad. Mucho de lo que se ha dicho acerca de la poesía, en especial de la narrativa o dramática, y quizá también algo de la lírica, puede aplicarse a la novela. Aquí también es obvia la necesidad de la simpatía imaginativa, ese penetrar en las creencias y sentimientos de otras personas, y la posesión de este don, de esta facultad unida al poder de comunicar tal penetración es lo que hace prácticamente al novelista. Se ha dado mucha importancia al "argumento", a la "construcción" y a la "acción", diciéndose que no son menos que "los personajes" o caracteres; para mí, sin embargo, no son más que medios —los más valiosos tal vez— para alcanzar el propósito fundamental, o sea la expresión del sentimiento. Ciertamente la acción es mejor medio para revelar el carácter que cualquier estéril descripción psicológica o cualquier arenga partidista en boca de este o aquel personaje; con todo, dudo que tenga tanto efecto como un diálogo de Jane Austen, arte en el que sobresale. Quizá suceda que a este respecto sea yo muy peculiar, ya que no puedo leer la mayoría de los novelas policíacas, esas que se basan en la solución de un problema sin que interese el carácter de los personajes. El que X o Z, que ape-

nas me son conocidas por las diferencias de sus huellas digitales y rastros de pisadas, hayan o no cometido el crimen, me importa poco, y si tuviera que escoger, preferiría un crucigrama. La serie de Sherlock Holmes siempre me ha parecido la mejor de su clase porque sus episodios son cortos, sin pretensiones, y el autor desarrolla sus "problemas" dentro de una atmósfera de extraño misterio y casi de novela "romántica".

Las novelas de aventuras me merecen más respeto. Lo peor que nos puede pasar es que acabemos por simpatizar con los temores o triunfos del héroe y su odio por el villano; pero sólo cuando obtenemos alguna visión honda en las sutilezas de carácter estamos ante obras de arte como *Kidnapped* y *Master of Ballantrae* de Stevenson [19] o *Romance* de Conrad. Todas éstas, junto con los cuentos de tiempos pasados y países remotos, de personajes anormales y experiencias misteriosas, caen bajo la designación de "extrañas" o "románticas"; [20] pero me parece que la distinción más profunda que puede hacerse es entre novelas que tratan de darnos un entendimiento de lo extraño y las que tratan de darnos un entendimiento original y mejor de lo que no es familiar. En esto último Jane Austen no tiene rival, y me apresuro a confesar que leo y releo sus novelas más a menudo y con mayor placer que las de otros autores. En ellas no hay personajes o acontecimientos extraños al lector de educación mediana; no hay nada que no dependa del más fino discernimiento del carácter humano y de la más sutil expresión de éste a través de un lenguaje característico y apropiado según los personajes. Además, los graves peligros de una forma suelta y desperdigada, como acontece con la prosa de la mayoría

[19] Véase *Letters of H. James and R. L. Stevenson*, edición de J. A. Smith.

[20] Véase el Apéndice D.

de las novelas, están exquisitamente eludidos —*longeurs*, enseñanzas didácticas y moralizadoras, exhibiciones y posturas de la personalidad del autor, en fin, todo aquello que nos saca de quicio. En este aspecto su sucesor más importante posiblemente sea Henry James.[21] Este escritor no llega a la bella lucidez de Jane Austen, y en sus intentos de iluminar las oscuras regiones del alma no logra a menudo sino oscurecerlas aún más; crea, no obstante, una atmósfera propicia a la oscuridad y es casi tan estricto como ella para no hacerse presente en sus obras. Katharine Mansfield participa de esta virtud, y lo mismo Virginia Woolf.[22]

Puede decirse que en lo que concierne a este "autoexhibicionismo", talentosos novelistas de la época victoriana —desde Thackeray hasta Meredith— cometieron serias y graves ofensas. Nos sonreiríamos con indulgencia del coronel Newcome y Amelia Sedley si Thackeray no moralizara hasta el punto de incitarnos a la risa. Meredith quizá no tuvo rival en expresar, como en *Harry Richmond* y *Beauchamp's Career*, la trágica tensión del amor entre seres de diferentes y marcadas edades, seres con los que ciertamente simpatizamos; pero sus pretensiones "filosóficas" y de ingenio son tediosas y desagradables.

El vástago más humilde de la variedad romántica o "extraña" de la novela es el cuento de hadas o aventuras maravillosas, en que todo es imposible o improbable. Es innegable, sin embargo, que logra aciertos deliciosos cuando los sentimientos que se expresan son enteramente naturales; ejemplo de ello son *Wild Swans*, de Hans Andersen, y *Jungle Book*, de Rudyard Kipling. Más respetada, aunque no siempre más respetable, es la novela histórica o de lugares

21 En parte por no poder ocultar su virtuosismo.

22 Los capítulos "introductorios" de Fielding son tan buenos como el resto de la novela, aunque tengan poca relación con ella.

remotos cuya extrañeza es únicamente de tiempo y espacio. Aquí hay el peligro de caer con facilidad en cursis énfasis o exageraciones de descripciones externas y en falsos arcaísmos; pero, como de costumbre, una buena imaginación a la manera de Sigred Undset, en su *Kristin Lavransdatter*, y la de Rudyard Kipling, en *Kim* y *Puck of Pook's Hill*, pueden hacer que nos sintamos en estos mundos semibárbaros como si estuviéramos en nuestra casa. Más ambiciosos son los esfuerzos de penetración en las mentes y corazones de una clase inevitablemente ajena al autor y a sus lectores, no tanto porque sus miembros sean más pobres —que bien pueden ser mucho más ricos—, sino porque son por naturaleza inexpresivos o incomunicativos; me refiero a los niños, a los analfabetos, a los esclavos tanto de la riqueza como de la miseria. Tales son las mejores novelas de Wells, Arnold Bennet y Steinbeck. En muchos de estos intentos la dificultad se supera con la elaboración de un fondo, de un último término. Se nos explican los personajes por su situación dentro de una atmósfera social o política que nos prepara para entender su peculiaridad. Exactamente opuesto es el método empleado en la descripción de los personajes más extraños u originales, de rarísima individualidad, sean santos, criminales o genios, al borde de la locura, como el Alyosha o el Raskolnikoff de Dostoievski. En estas obras nuestra imaginación es captada porque se le cierran todas las ventanas que dan al mundo exterior y nos enclaustra con lo anormal de tal manera que acabamos por aceptarlo. Cada método tiene sus peligros, sus fracasos y sus triunfos. *Madame Bovary*, de Flaubert, es una descripción curiosamente aislada de una obsesión, de una obsesión tan vulgar que en su aislamiento de la vida común llega, para mí, hasta lo fantástico. Duhamel, en su *Chronique des Pasquier*, me parece que tiene éxito en ambos métodos; sus personajes in-

imaginativos están iluminados por el ambiente social en que se mueven, y a los extraños los coloca aparte, dentro de una atmósfera aún más rara; todos viven en un gran mundo.

El objeto de esta breve y personal revista ha sido el de comprobar mi aseveración de que casi todo el placer que obtengo de la lectura de novelas proviene de la simpatía imaginativa que me suscitan por otras almas y la consecuente penetración y discernimiento en la mía.

XIV

CRÍTICA CLÁSICA Y ROMÁNTICA

§ 1. El método que desde un principio nos propusimos fué el de comprobar empíricamente nuestra hipótesis acerca de la naturaleza de la experiencia estética. Para ello tuvimos que aislar y describir el testimonio de la experiencia más seguro, el de la introspección. Nos resta ahora comprobar tal testimonio con el de otras personas, pero antes tenemos que limitarnos a un campo escogido. Esta limitación inevitable puede afectar a la época o al tema. El tiempo a que nos referimos no debe ser en lo posible el de nuestra época, ya que es difícil evitar la influencia de la moda en la valoración de la importancia del material.

§ 2. Probablemente no haya habido período más rico en esfuerzos para explicarse la naturaleza de sus propias experiencias estéticas que el siglo XVIII, y muy en particular en Inglaterra. Los escritores griegos tenían una gran curiosidad, pero no suficiente variedad de experiencias donde aplicarla. Con la aparición del arte cristiano, tanto medieval como renacentista, la diversidad de la materia resultó sobremanera estimulante, pero únicamente después de la renovación cartesiana de la filosofía comenzó a acelerarse el desarrollo de la teoría estética. Después, en el espacio de cerca de un siglo, aparece un sorprendente conjunto de pensadores: Addison, Hutcheson, Burke, Hume, Hogarth, Alison, Reynolds, Home, Kant, Coleridge, Wordsworth. Todos ellos contribuyen a su manera para el esclarecimiento del problema iniciado por Sócrates o Platón, prácticamente estancado desde entonces. La explicación de este resurgimiento repentino —y de su peculiar importancia para nuestra investi-

gación— es que los escritores del siglo XVIII descubrieron, o por lo menos reconocieron con claridad, un contraste —y hasta una hostilidad— entre dos tendencias, o, como llegaron a decir, dos clases de arte. La controversia que con ello vino es de suma utilidad para instruirnos acerca de la naturaleza de la experiencia estética; es innegable, además, que el desarrollo de esta conciencia debióse a la revolución y contrarrevolución que se operaron en el gusto y creación artísticas en el intervalo que separa a los isabelinos de Pope y a Pope de Shelley.

§ 3. El predominante uso de las palabras "clásico" y "romántico" en cualquier crítica moderna que aspire a sentar bases teóricas, revela su significación estética, a pesar de la vaguedad e infecundidad con que dichas palabras se han venido usando. El pensamiento que se agita en el fondo, quizá recibió por primera vez un impulso de consideración en el contraste entre la tradición ortodoxa de la *Poética* de Aristóteles, o de Vitrubio, y el interesantísimo redescubrimiento del tratado acerca de lo *Sublime* atribuído a Longino. Este contraste, tal como se exageró por lo general, consiste más o menos en la importancia concedida a la forma de la composición o a la grandeza, o pasión, u originalidad del tema. La comparación entre estas dos autoridades clásicas dió origen a una de las más aburridas controversias artísticas entre los partidarios de los Antiguos y los partidarios de los Modernos, controversia que ni siquiera el tratamiento caballeroso de Swift pudo salvar.[1]

En críticos menos pedantes o con más sentido histórico, los términos de la controversia bien pronto fueron sustituídos por "gótico", vocablo al que se le dió la connotación de "rudo" o bárbaro, y "clásico",

[1] *The Battle of the Books.* Cf. H. Rigault, *La querelle des anciens et des modernes.* (París, 1856).

con la significación de normal. Esto aconteció poco antes de que los contendientes se sirvieran de los nombres menos discriminadores de "clásico" y "romántico".

§ 4. Para aclarar más la importante y verdadera distinción sobre la que descansa el uso vago que damos por hoy a estos términos, y para emplearlos con mayor precisión, me parece que hay que recurrir un poco a su historia.[2] El término "clásico" es, indudablemente, el más antiguo. En latín significaba un ciudadano de las clases más altas, y se aplicaba según la importancia de sus propiedades, distinguiéndose de aquel cuya participación en el estado estaba limitada a los hijos que tenía. Gelio, sin embargo, aplica la diferencia en la literatura: *Auctor classicus et assiduus, non proletarius.*[3]

El *Oxford English Dictionary* nos da la más antigua referencia que se conoce, que es la de Sandys, quien ya en 1599 habla de escritos "clásicos y canónicos". En 1613 oímos de quienes son "clásicos, primeros y probados", pero pronto el significado implicado es el de escritores semejantes, en estilo o sustancia, a los autores griegos o romanos. Así, Collins en 1741 dice:

> *And classic judgment gain'd to sweet Racine*
> *The temperate strenght of Maro's chaster line.*[4]

Johnson da dos significados a) "el que se refiere a los autores antiguos", y *b*) "del más alto rango y categoría". "Romántico", igualmente, al principio quería decir semejante en estilo o asunto a los "romances" o novelas populares del siglo XVII.

[2] Véase Apéndice D para ejemplos históricos.

[3] ("El que escribe como erudito y caballero, no como patán.")

[4] ("Y un criterio clásico mejor que el del amable Racine; — la sobria fuerza del casto verso de Virgilio.")

§ 5. De este origen y de acuerdo con las citas que se dan en el Apéndice D de los ejemplos más antiguos que se conocen, parece que la primera idea que se asocia a la palabra "romántico" fué la que Pater consideró como una especie de extrañeza agregada a lo bello, extrañeza que para Pepys no hubiera sido sino mera "incredibilidad". Como Fénelon dice en 1714: "Los héroes de las novelas [romans] no tienen nada de natural; son falsos, empalagosos y aburridos." Y lo falso o afectado ha sido el pecado original de las novelas románticas, tal como lo diagnosticó Sainte-Beuve: "El escollo fundamental del género romántico es lo falso." A veces, como hemos dicho, la extrañeza se debía únicamente a lo remoto en el tiempo o en el espacio:

> *'Tis distance lends enchantment to the view*
> *And robes the mountain in its azure hue.*[5]

§ 6. Poco a poco se fué sosteniendo que esta extrañeza, según dice Pater, debería venir "de los rincones más recónditos de la imaginación". Porque, después de todo, lo exclusivamente extraño, como una lluvia continua de seis días o un cordero con cinco patas, o lo meramente antiguo o distante, como el carbón de Australia, no ha de tener por fuerza un valor estético. La arquitectura clásica es más antigua que la gótica, sinónimo éste de cosa bárbara y romántica; pero como Reynolds[6] dijo con tanta precisión, al hablar de su tiempo y círculo, "la arquitectura gótica, aunque no tan antigua como la griega, lo es más para nuestra imaginación, que interesa más al artista que la verdad absoluta". Si el significado estético de la imaginación no sólo es el poder de intensa visualización, sino tam-

[5] Campbell, *Pleasures of Hope*. ("Su distancia da encanto a la vista — y viste a la montaña de azul.")

[6] *Royal Academy Lecture XIII* (1786).

bién el de la comprensión simpática de los sentimientos ajenos,[7] es fácil de ver que el esfuerzo de expresar y comunicar los sentimientos ajenos de diferentes épocas, razas, sexos y clases tiene sus dificultades y peligros, pero igualmente sus notables triunfos, que por otra parte jamás fueron deseados o merecidos por ninguna "edad de la razón". Lo que es extraño es *estimulante*, lo que es familiar es *sedante*, lo que es bello es la expresión de la *emoción* recordada en *tranquilidad* o sosiego; estos son los dos elementos siempre presentes en toda experiencia estética, bien equilibrados cuando se logra la perfección, pero casi siempre un poco en desigualdad.

§ 7. Croce [8] muestra admirablemente la significación de todo esto para sus propias ideas acerca de lo que es la experiencia estética —las cuales, según se ha dicho, son muy similares a las mías—:

"La solución [*de nuestro problema*] puede surgir de la crítica que se haga de la más grande contienda de tendencias en conflicto conocida en el arte, y no sólo en la época en que tal conflicto fué más agudo y hasta le dió su nombre: la contienda entre el clasicismo y el romanticismo. El romanticismo exige del arte, ante todo, un torrente espontáneo de emoción, de amor y odio, de angustia y triunfo, de desesperación y rapto. Se contenta y hasta se deleita con imágenes vagas y nebulosas, con un estilo sugestivo pero desigual, con sugerencias borrosas, con palabras y frases aproximadas, con bosquejos túrbidos y violentos. El clasicismo, por el contrario, ama lo sereno, el dibujo maestro, las figuras estudiadas de acuerdo con su carácter y precisas en línea; lo deliberado, el equilibrio, la lucidez. Se enfrenta resueltamente a la verdad como el romanticismo al sentimiento. Y miles de ra-

[7] *Véase* el cap. IX.
[8] *Breviario de Estética*.

zones pueden darse en defensa de cualquiera de estas posiciones. ¿Qué objeto tiene un arte —se preguntan los románticos— si a pesar de sus pulidas imágenes no llega al corazón? Y si llega al corazón, ¿qué importa que sus imágenes no sean pulidas? Pero sus enemigos contestarán: ¿de qué sirve esta excitación emotiva si la mente no logra encantadoras imágenes en donde descansar? Y si las imágenes son encantadoras, ¿qué importa que no haya pasión, obtenible sin la ayuda del arte, y que la vida derrama con más profusión de la que quisiéramos?... Los grandes artistas y las grandes obras de arte, o por lo menos la mayoría de unos y otras, no pueden en rigor considerarse como clásicos ni románticos; son las dos cosas al mismo tiempo, conmovedoras y fieles a la vida, pura emoción identificada totalmente con las más lúcidas imágenes."

§ 8. Todo lo anterior se comprueba por el uso que del metro han hecho los llamados poetas clásicos y románticos, y por sus respectivas teorías a este respecto. Por una parte, tenemos ritmos perfectamente regulares, ya sea en verso libre o ya, como es más característico, en versos heroicos pareados, a la manera de los de Pope. Por la otra tenemos "versos" completamente irregulares o de las más exquisitas y variadas combinaciones, a fin de dar rienda suelta y exaltar la pasión, como en el caso de Shelley. Por una parte, Dryden [9] dice: "La excelencia y dignidad de la rima... que tengo en alta estima, porque no me ha sido negada del todo, débese a que sujeta y circunscribe la fanatsía. La imaginación en un poeta es una facultad tan salvaje y libertina que, como a un gran perro corredor, hay que sujetarla o ponerle pesas para que no deje al juicio en zaga. La suma facilidad

[9] Prefacio a *The Rival Ladies* (1664, la primera pieza de teatro en pareados que aparece en sesenta años).

del verso libre hace al poeta demasiado exuberante." Por la otra parte, Wordsworth [10] dice: "Se verá que el metro contribuye considerablemente a impartir pasión a las palabras." Y Coleridge,[11] más imparcialmente, afirma: "La pasión imita al orden, y el orden resultante produce una pasión agradable, y ella [*la* poesía] eleva el alma haciendo sus sentimientos objeto de su reflexión. De este modo, mientras que recuerda las vistas y sonidos que han acompañado a las ocasiones de las pasiones originales, la poesía... atempera la pasión por medio del poder calmante que todas las imágenes nítidas ejercen en el alma humana."

El elemento romántico en toda experiencia estética es la pasión, y el elemento clásico o tranquilo es su contemplación y expresión. En toda obra de arte, además, no debe de olvidarse la técnica de la comunicación.

10 Prefacio a *Lyrical Ballads* (1800).
11 On *Poesy or Art* (1818).

XV

FORMA Y MATERIA DE LA POESÍA

Un problema previo a una estética de la poesía

§ 1. La solución del problema que ahora examinamos posiblemente afecte algunos de los argumentos y conclusiones precedentes. Tuve que posponer este problema porque, además de no estar aún muy seguro de su solución, no era prático plantearlo y discutirlo hasta que no se hubiesen analizado sus principales términos.

Roger Fry, en su libro *Last Lectures*, nos sugiere que la inferioridad de la pintura del neolítico a la del paleolítico tal vez debióse al nacimiento y desarrollo del lenguaje, que trajo por consecuencia inmediata la tentación de apagar la vivaz sensibilidad para las expresiones individuales y sustituirla por la prácticamente útil costumbre de un pensar abstracto o generalizado. Sea o no que el nacimiento o desarrollo del lenguaje trajo un retroceso en el arte pictórico o plástico, el caso es que se hizo posible la poesía. Y el problema que nos preocupa es el de saber si un arte análogo a la poesía pudo haber sido posible sin que hubiese lenguaje, y qué hubiera ocurrido si una raza muda hubiera inventado un sistema de ideogramas o de puros gestos convencionales.

Me imagino que, en lo que pudiéramos llamar la primera etapa, el hombre que quisiera, digamos, un cuchillo, no tendría sino que dibujarlo en la arena y hacer ademanes de querer agarrarlo. Después, si en una situación especial, por ejemplo, en ausencia de enemigos o de los miembros del otro sexo, ellos se hubiesen puesto a imitar los gestos y ademanes del cortejar, o de una batalla, tendríamos las danzas

del amor o de la guerra, es decir, la mímica pura, que se considera como la precursora de la poesía lírica y del drama. Si después se pusieran a dibujar tales gestos, tendríamos el germen de la pintura anecdótica, histórica, ilustrativa, "heroica", ese genre que Reynolds consideraba como lo más noble de su arte, ese elemento representativo que algunos teorizantes modernos quieren proscribir desde la pintura hasta el cine mudo. Parece que tanto la actuación del mismo como su pintura hayan podido haber sido arte; pero es más claro que ninguno de ellos pudo haber sido poesía, pues ésta requiere ante todo sonidos vocales, verdaderos o imaginados. Hay, sin embargo, iconoclastas rigurosos que exigen que deben eliminarse hasta de la poesía todo elemento significante o de referencia, todo elemento que no sea el puramente formal del sonido.

§ 2. Supongamos ahora una etapa posterior. Supongamos que en lugar de dibujos más o menos realistas de personas en acción o de objetos copiados de la naturaleza, estos artistas sin lenguaje hubiesen inventado un sistema de ideogramas puros, en que personas, cosas, cualidades, acciones, acontecimientos, relaciones, fueran simbolizados sólo por signos visuales sin más relación intrínseca con la cosa significada que la que tiene la notación musical con la tonada, o el número de mi automóvil con mi carácter, pero de todas maneras sin ninguna sugestión de palabras habladas. Esto, me imagino, ha de ser algo parecido a lo que es la escritura nuestra para un sordo de nacimiento. ¿Podría tal sistema de referencia usarse para fines artísticos? ¿Se lograría la belleza con ese sistema? Estoy a punto de contestar afirmativamente, menos en lo que atañe a la poesía. Nos es difícil imaginar una práctica semejante, ya que todos hablamos antes de que pudiéramos leer, en forma tal que nos parece que la escritura presupone necesariamente el

lenguaje. Se nos ha asegurado, sin embargo, que en China existió una ideografía que podía leerse indistintamente en varios lenguajes hablados, sin tener afinidad especial con ninguno de ellos. En 1668 el obispo Wilkins, en su ensayo titulado *Essay Towards a Real Character and a Philosophical Language*, proponía "la expresión de nuestros conceptos por marcas que significaran cosas y palabras". Leibniz, en su *De Re Combinatoria*, parece haber tenido la misma idea.

Puede afirmarse que lo sucedido en China acontece con nuestra experiencia, aunque en menor escala. El signo X puede leerse como diez, *zehn* o *dix* (y todo esto puede igualmente ser simbolizado por el arábigo 10). El signo & puede indistintamente ser y, *et*, *und* o e. Los mejores ejemplos modernos de ideogramas se encuentran en los signos numéricos, en los de medidas y en los de las matemáticas, como ($\div$ + $\surd$); y sabemos que ideas bastante complicadas, sin una estrecha relación con signos lingüísticos, se representan con guiones o paréntesis (que dan a entender una idea incidental), comillas (que sirven para hacer transcripciones), signos de interrogación (usados para presentar problemas o preguntas) y mayúsculas (que pueden significar una nueva idea o un nombre propio).[1]

§ 3. Entonces, cuando se pregunta si a una ideografía pura pueden dársele efectos artísticos, la contestación

[1] Es obvio que los mismos signos escritos pueden sugerir diferentes sonidos o ideas en diferentes países (*pena*) o el mismo sonido y diferentes ideas dentro de un mismo país (*ball*). Los mismos signos escritos pueden tener pronunciaciones diferentes, según la clase social o región del que las diga. Lo más probable es que yo pronuncie el griego en forma diferente a la de algunos amigos míos, así como un ateniense ha de haber pronunciado el griego en forma diferente a la de un siracusano. Palabras como cough*e*r y coff*e*r representan para un inglés el mismo sonido pero ideas diferentes. *BAG* y *b*ag el mismo sonido y la misma idea.

más probable es de que sí; pues por medio de ella es seguro que pueden presentarse a la mente del sordomudo las mismas experiencias o aspiraciones que despierta en nosotros la poesía, sea ésta en verso o sea en prosa, o el mimo. Sin embargo, por otra parte nos vemos constreñidos a decir que no, puesto que en todas estas artes la cualidad sensible del material usado —sonidos o ademanes, reales o imaginados— parece del todo necesaria para lograr el efecto estético; mas en esto debemos dar por sentado que la naturaleza inteligible o sensible del ideograma tiene tan poca relación con el asunto como el tipo de imprenta usado en una edición de las obras de Shakespeare o el color de la tinta en una partitura de Mozart. Naturalmente que hasta esto puede proporcionar un ligero goce estético, pero de ninguna manera puede fundirse con el de la propia música o poesía, como acontece entre sonidos y significado; no perdería su belleza aún en el caso de que las coplas fuesen de ciego.

Por otra parte, el sonido o musicalidad de un verso —que a menudo parece contribuir tanto a la belleza de éste— puede aparecer trivial si ignoramos del todo su significado, o si éste, por una levísima alteración del sonido, se altera mucho. Véase, por ejemplo, la clásica controversia acerca de la frase:

> *Our noisy years seem moments in the being*
> *Of the eternal silence.*[2]

Saintsbury (*History of English Prosody*, III, 74-7) sostenía que lo bello del sonido era independiente del significado. Lo malo fué que estropeó la defensa de esta tesis valiéndose de una mala paráfrasis para demostrar que con un sentido idéntico al de los versos anteriores, la belleza podía desaparecer:

[2] ("Nuestros ruidosos años parecen sólo momentos en el ser — del silencio eterno.")

Our { *loud-sounding* / *clamorous* } { *twelvemonths* / *appear* } { *minutes* / *seconds* } *in*
The unending soundlessness.[3]

Fué una lástima que haya caído en esto. La sustitución de términos precisos por expresiones coloquiales de connotación vaga nulifica o hace cambiar el sentido. "Música fuerte" *(loud-sounding music)* no significa lo mismo que "música estrepitosa" *(noisy music)*. Cualquiera sabe lo que se quiere decir con "nuestros ruidosos años" *(our noisy years)*; pero me parece muy difícil que alguien entienda la frase "nuestros clamorosos doce meses" *(our clamorous twelve months)*, y mucho menos eso de que nuestros fuertemente sonoros "doce meses" sean un segundo en una asonoridad de cualquier duración.

En contra de esto Andrew Bradley *(Poetry for Poetry's Sake)* afirmó irrefutablemente que la belleza del sonido depende casi por entero de un sutil ajuste con el sentido. Pero Bradley va más lejos; en su reacción contra la inexactitud de Saintsbury, parece conceder que el sentido de la paráfrasis es *el mismo*, y llega a la conclusión de que, por no tener en sí belleza, ésta radica en la unión del sonido con el sentido y que, por tanto, el mero sentido tiene tan poco valor como el mero sonido. Aceptamos que el puro significado no tenga una belleza estrictamente *poética*; pero, ¿no tiene en realidad ninguna? Tomemos, en cambio, una paráfrasis más valedera y que pueda hasta ocurrírsele a cualquier escolar inteligente, como por ejemplo ésta: "todo el torbellino de nuestra vida es apenas un breve episodio en el infinito devenir del Universo", o una cita de un poema diferente:

[3] "Nuestros { fuertemente sonoros / clamorosos } { docemeses / parecen } { minutos / segundos } en
La interminable asonoridad."

We are such stuff
As dreams are made on, and our little lives
Are rounded with a sleep,[4]

o bien

πάντα γέλως καὶ πάντα κόνις καὶ πάντα τὸ μηδὲν.[5]

§ 4. ¿No participan estas frases de algo de un valor estético común, de algo que sólo podría describir como la contemplación de la tragedia humana, y que sin metáfora o símil, y en palabras más sencillas, se puede expresar diciendo, "dentro de mil años todo será igual" o "todos tenemos que morir"?[6] Se replicará que todas esas frases tienen diferentes significados, y que no tienen nada en común estéticamente. Por tanto, recurramos mejor a ejemplos de traducciones deliberadas y en las que los traductores, bajo la creencia de habérselas con significados de mucha inspiración, se han esforzado en lograr el mismo sentido del original. Daré dos ejemplos en que, en mi opinión, existe un elemento común de significado con los citados antes:

1) Porque mil años delante de tus ojos, son como el día de ayer, que pasó; y como el centinela en la noche (Salmo LXXXIX, 4.)

χίλια ἔτη ἐν ὀφθαλμοῖς σου ὡς ἡ ἡμέρα ἡ ἐχθὲς ἥτις διῆλθε, καὶ φυλακὴ ἐν νυκτί.

[4] ("Estamos hechos — de lo mismo que los sueños, y nuestras pobres vidas — terminan en un sueño.")

[5] Véase Apéndice C, p. 187, para la traducción de esta frase.

[6] El final de *Riders to the Sea*, de Synge, que dice: "Nadie vive eternamente, y ello nos consuela", tiene una gran significación poética y en la que las palabras aportan muy poco, especialmente si quien las pronuncia no es un actor irlandés.

Nam mille annos si praetereat, sunt in oculis tuis ut dies hesternus vigiliaque nocturna.

2) El hombre, cuyos días son como el heno, así florecerá como la flor del campo (Salmo CII, 15.)

ἄνθρωπος ὡσεὶ χόρτος αἱ ἡμέραι αὐτοῦ, ὡσεὶ ἄνθος τοῦ ἀγροῦ οὕτως ἐξανθήσει.

Ipsius, mortalis similes faeno dies esse, sic ut flos agri, sic florere ipsum.

Estos dos ejemplos muestran cómo el mismo significado tiene muy diversos sonidos, según el idioma en que se diga; pero me parece que en ambos puede verse muy claramente que hay un elemento de significado idéntico con una patente cualidad estética. Y me atrevería a decir que estos dos ejemplos a su vez participan entre sí de ese mismo elemento, el cual, por otro lado, es idéntico también al de los pasajes antes citados, pero diferente de la cualidad estética común a estos dos pasajes que cito a continuación.

Bliss was it in that dawn to be alive,
But to be young was very heaven.[7]

The delightful commerce of the world
. . . . . .
When we were young, when we could number friends
In all the Italian cities like ourselves.[8]

§ 5. Ahora bien, si existiera tal técnica ideográfica que pudiera referirse a las cosas o a nuestras experiencias de ellas directamente sin necesidad de la intervención de sonidos vocales, y si un artista la

[7] ("Bienaventuranza era vivir en aquella aurora — pero el ser joven era la misma gloria.")

[8] ("El delicioso comercio del mundo — Cuando éramos jóvenes, cuando podíamos contar amigos — como nosotros en todas las ciudades de Italia.")

empleara, obsesionado con la misma clase de experiencias que obsesionaba a los autores de todos esos pasajes acerca de la muerte, ¿produciría una obra de arte bella? Y si así sucediera, ¿sería ésta una obra diferente? ¿Diferiría de las de esos autores, de la misma manera que las de tales autores difieren entre sí, o como un crucifijo difiere de un cuadro? ¿O sería de una clase completamente nueva, por la que lograra directamente dicha referencia, y no indirectamente como aquéllos, participando, sin embargo, de la referencia común de éstos, pero prescindiendo de cualquier medio sensible estético? ¿Sería sólo como mirar un objeto a través de un cristal de color diverso o, mejor dicho, como tocarlo por primera vez? Y si fuera esto último, ¿no significaría esta sutitución de la visualidad por la tangibilidad, una pérdida total de la belleza, o la sustitución por una belleza diferente, o la aprehensión franca y abierta de una belleza que previamente habíamos visto sólo oscurecida a través de otros cristales?

Cuando Kant aseveró que la ley moral en sí misma era sublime, claramente atribuía a ella, a la contemplación de la misma, un carácter estético. Y de seguro que nunca pensó que ello dependería en ninguna forma del sonido de las palabras *Moralisches Gesetz*. No hay duda que sus principios estéticos distinguían lo sublime de lo bello considerando que lo primero, para tener un valor estético, no dependía de la forma. En este sentido, es innegable que la experiencia estética que nos comunicara un artista ideográfico también sería sublime. Y si la contemplación de la muerte o del martirio es sublime, ¿no sería acaso bella la contemplación de la juventud o del amor? ¿No tendrá ninguna cualidad estética la contemplación de un episodio dramático o pasional de mi juventud, o de mis vecinos, o de la vida de personajes imaginarios o históricos? ¿Y no podrá mi atención enfocarse o

dirigirse hacia la contemplación de ello por medio de símbolos que no tengan ninguna cualidad estética o que al menos no puedan fundirse con la de la experiencia indicada? [9] Y si se contestara afirmativamente, ¿el uso de estos símbolos no podría ser artístico? Y si fuera así ¿se trataría de un arte más entre tantos, o uno especial, único, para bien o para mal? De tener el sordo de nacimiento una experiencia estética al leer poesía, ¿sería acaso como la de nosotros? [10]

§ 6. Helen Keller, ciega y sordomuda desde la infancia, dijo que gozaba más la poesía desde que recobró la voz (supongo que desde que aprendió a asociar ciertas sensaciones kinestésicas de la laringe con símbolos táctiles). He aquí uno de sus poemas:

The forest trees have donned
Gorgeous autumn tapestries,
A mysterious hand is silently stripping the trees.
And with rustle and whirr the leaves descend

[9] ¿Tendría alguna experiencia estética el caballero feudal que contemplara un escudo de armas, comparable a la que le proporcionara la lectura de la *Forsyte Saga*? Recuérdense los sentimientos de Lamb frente al escudo de Blakesmoor (*Last Essays of Elia*, 1).

[10] Consideremos esta analogía: un ciego o una persona con los ojos cerrados no puede en verdad apreciar la belleza de un arco iris, de una rosa o de una estatua del mismo modo que nosotros. La belleza que, según se dice, tal sujeto pudiera recibir frente a la estatua, ¿sería parecida a la que vemos nosotros, o más parecida a la que sentimos frente a una tela finísima o a una deliciosa brisa? ¿No sería semejante a la sensación que recibimos al leer:

Perfect little body without fault or stain on thee
With promise of strength and manhood full and fair.
("Pequeño cuerpo perfecto sin defecto ni mancha con promesa de vigor y hombría plena.")

o Vera *incessu patuit dea*? ("Su manera de andar revelaba a una diosa.")

And, like little frightened birds,
Lie trembling on the ground.[11]

Decía que rustle y whirr eran palabras onomatopéyicas, y se daba a explicar su significado; pero pienso que sabía tanto de esto como de "los ricos mantos autumnales". Cuando le preguntaban que con qué lenguaje pensaba mejor —el táctil o el vocal— contestaba: "Me llegan los pensamientos al deletrearlos con la punta de mis dedos." No sabría decir si una ideografía o cualquiera de esas sensaciones kinestésicas es más apta para fundirse con las experiencias a las que se refieren.[12]

Es innegable que un ideograma adquiriría, por asociación, el poder de sugerir las emociones que acompañan por lo común a la cosa que representa, y esto, con el tiempo, parecería algo natural, especialmente en el caso de un sordomudo que no ha tenido nunca comunicación verbal, y que, por otra parte, habría pensado, entretanto, en ideogramas. Pero, de acuerdo con nuestro supuesto de que los ideogramas no fueran descriptivos en grado alguno, es difícil de imaginar cómo la belleza caligráfica que pudieran poseer podría fundirse con la belleza del significado como acontece a menudo con los sonidos vocales, a pesar de que su significado fué también originalmente convencional en parte. La voz humana es en sí mucho más significativa que cualquier trazo de la pluma.

[11] "La floresta ya se cubre — con sus ricos mantos autumnales, — una mano misteriosa en silencio la desnuda. — Caen las hojas en suspiros y susurros — y, como asustados pajarillos, — se acurrucan temblorosas en el suelo.")

[12] Informe de la Cuarta Reunión de la Asociación Americana Para Promover la Enseñanza del Lenguaje a los Sordomudos, Chatauqua, Nueva York, 1894. "H. Keller", por J. McFarland.

§ 7. Como contestación a la pregunta de si un simbolismo ideográfico puede llegar a ser bello, todas mis suposiciones estéticas me inclinan a proferir un rotundo *no*, ya que tal simbolismo sería completamente arbitrario, puesto que hemos visto que la notación musical puede alterarse sin que nada de la música cambie, lo contrario de lo que ocurre con la poesía en que una traducción puede dar un poema diferente al original, o ninguno.[13] Y siempre he creído que la belleza es la fusión de una imagen sensible con una experiencia interna de la cual es expresión, de tal suerte que la expresión parezca tan inevitable como una sonrisa. Pero aquí no habría esa fusión. Esta creencia mía es la misma de Bradley, y algunas frases más de él, tomadas de su ensayo ya mencionado, servirán mejor que cualesquiera mías. Protesta contra la antítesis entre el simple contenido o tema y la mera forma, por no considerarlos rivales en la posesión de la belleza de un poema. Sugiere que un contenido semejante sería "algo real o imaginario, digamos la Caída del Hombre, tal como la concibe una buena parte de la gente culta", tema que —señala él— no se encuentra en el *Paraíso perdido*, por lo que la belleza del poema malamente puede residir ahí. Por eso propone la sustitución de esa antítesis por otra, o sea la que existe entre los dos elementos que realmente se *encuentran* en el poema; uno, que llama sustancia, como son los acontecimientos, los personajes, las escenas del *Paraíso perdido*, y el otro, que es la forma o lenguaje mesurado en que se describe lo anterior. E insiste que preguntar en cuál de am-

13 Cf. *Les traductions sont comme les femmes; quand elles sont belles elles ne sont pas fidèles, et quand elles sont fidèles elles ne sont pas belles.* ("Las traducciones son como las mujeres: si son bellas, no son fieles, y si son fieles, no son bellas.")

bos está la belleza es sencillamente absurdo, ya que el uno no podría existir sin el otro. "Son la misma cosa pero vista desde diferentes puntos, y, por tanto, idénticos." "La experiencia que tenemos es de algo en que ambos se funden absolutamente." Por el momento no discutiré si esto es verdadero en lo que concierne a cualquiera experiencia *poética*. Aceptamos por ahora que las expresiones τετέλεσται, "ha terminado", *consummatum est* (San Juan XIX, 30) y κεκαρτέρηται τἄμα (Eur. *Hipp.* 1455) tienen diferentes bellezas y que es en vano preguntar si éstas dependen más de las experiencias similares que encierran que de los sonidos diferentes que las expresan. Me veo obligado, no obstante, a poner en duda el corolario, implícito en Bradley y más explícito en Croce y otros, de que *toda* experiencia estética implica esencialmente una fusión indisoluble entre la sustancia o hecho referido y la forma sensible o medio de referencia. ¿No habrá manera alguna de sugerir o estimular una actividad estética en la que el medio de referencia fuera del todo indiferente y en que el valor dependiera completamente de la experiencia estimulada o referida? En esto, pienso, el mismo Bradley vacila. Admite que, aunque haya olvidado las palabras del *Hamlet*, puedo retener algo, si bien no todo, de las acciones y de los personajes, que son la sustancia del poema y, en cierto sentido, de aquéllas. Tampoco niego —agrega— el valor poético, en el sentido amplio de "poético" (él quiere decir, estético), de todo esto, aun cuando se piense aparte del poema. Lo compara a "nuestros recuerdos de los héroes históricos o legendarios, que viven en nuestra imaginación y tenemos en mucho, así no recordemos nada de lo que dijeron o hicieron". Gilbert Murray ha dicho en alguna parte que la lectura de los Evangelios, ya sea en griego o en nuestro idioma, o de Homero, en original o traducido, deja en nuestras mentes algo valioso

estéticamente, es decir, una especie del cuadro del "mundo homérico" o del "Reino de Dios", aunque no podamos citar ningún pasaje. Como Bradley recalca: "podemos olvidar todas las palabras y ni siquiera recordar el 'sentido' y, sin embargo, creer que poseemos el 'espíritu' del poema, y lo que poseemos puede tener un valor inmenso, aunque el poema no lo tenga". Y esto más: "Encontramos análogos al significado del poema fuera de él. Las otras artes, las mejores ideas de la filosofía o de la religión, mucho de lo que la naturaleza y la vida nos ofrecen o nos imponen, son afines al poema, mas sólo afines."

§ 8. Así, pues, a pesar de una profunda repugnancia filosófica, me he visto obligado a preguntar si después de todo no habrá algo de verdad en una distinción hegeliana que en el pasado, bajo la influencia de Croce y en cierto grado de Bradley, no hacía yo sino ridiculizar.[14] Hegel sostiene [15] que en el poema hay tres elementos reconocibles, cada uno con su cualidad estética propia:

i) El contenido, cosa u objeto (*Inhalt, Sache*), que debe ser poético en sí. Esto, me parece, sería el "tema" que repudia Bradley.
ii) La "idea" o "representación" (*Vorstellung*), que es equivalente, supongo, a la "sustancia" de Bradley, la cual debe ser una "idea" poética.
iii) La exprcsión verbal de ésta, la cual debe ser una expresión poética.

Por ejemplo, dice que las palabras:

Als nun die dämmernde Eos mit Rosenfingern emporstieg

[14] *Theory of Beauty*, VIII, 11, 12.
[15] *Estética*, III.

y estas otras:

Ἦμος δ' ἠρεγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἠώς.

son diferentes expresiones poéticas de *la misma* idea poética; la cual es sólo una presentación poética de un contenido poético del cual me imagino que

The morn in russet mantle clad [16]

sería una presentación diferente.

Tengo mis dudas para aceptar este análisis tal como está. De todas maneras, parece que tenemos que habérnoslas al menos con dos elementos estéticos fundidos en un poema, pero cada uno capaz de tener existencia estética independiente de esa fusión:

i) Una "sustancia" estética aún no vocalizada o visualizada. La belleza de este elemento puede ser pequeña.
ii) Los sonidos sensibles o imaginados, con los que esa idea puede ser indicada, referida o expresada. Éstos sonidos pueden poseer alguna belleza propia.

Así, dentro del poema, estas dos bellezas independientes se fundirían y producirían una belleza mucho mayor que la suma de ambas.

Si quisiéramos justificar el análisis de Hegel, que convierte la imaginación de ciertos hechos escuetos en "poética" (mejor dicho, en estética), en contraste con la de otros que no llega a serlo, me parece que deberíamos decir que las emociones del hombre son los *hechos* poéticos. Tal vez éstos sean las únicas cosas capaces de contemplación estética. No las posiciones relativas de una estrella y de un planeta, sino una experiencia, una promesa, un presentimiento, o hasta una separación, son el alba.

[16] ("La mañana de rojo vestida.")

De estos tres elementos a que se refiere Hegel, la ideografía claramente puede proporcionarnos el primero. Podría enfocar nuestra atención, por ejemplo, en el hecho de que el hombre pierde lo que ama, o que Orfeo perdió a Eurídice. ¿Podría ser esto bello en sí mismo? La ideografía podría darnos también el segundo elemento: la metáfora, el símil y otras "figuras" semejantes. ¿Sería eso suficiente, o necesario, para la belleza? Del tercer elemento, claramente se ve que no nos podría proporcionar una parte —rima, ritmo, metro, asonancia, aliteración, onomatopeya. Y el que la ideografía pueda darnos la otra parte de dicho elemento —antítesis, repetición, paralelismo, y algunas otras figuras a las cuales los retóricos griegos daban nombres curiosísimos— es un hecho que siempre he descartado por considerar que sólo viene a oscurecer el problema que trato de plantear: ¿puede haber arte sin forma?

XVI

CONCLUSIÓN

Los argumentos expuestos hasta ahora pueden sintetizarse del siguiente modo: la belleza no puede ser una cualidad de las cosas ni de los elementos sensibles, así se lo atribuyamos irreflexivamente. Atribuimos la belleza a las cosas y a los elementos sensibles cuando una y otros tienen cierto significado o expresión para *nosotros*. Pero el significado o expresión no es sino una relación entre aquello que es expresivo y la mente para quien es expresivo o que se expresa en ello a sí misma. Puede haber un tercer término en la relación, cuando la mente expresa o comunica sus experiencias a otra por medios físicos. Pero la significación que pueda tener para mí un artefacto o un objeto natural dependerá por lo menos tanto de mi carácter e historia personal como de él. La realidad a que nos referimos al hablar de belleza es la experiencia estética. Pero no todas las pretensiones de experiencia estética están justificadas; puede haber grados de vivacidad y de pureza y casos en que hayamos aplicado mal el nombre. Algunos llaman bello sólo a lo que consideran verdadero, edificante, útil o sensorialmente agradable. A esto se llama tener mal gusto. Otros apenas si reconocen alguna belleza. A esto se le llama tener poco gusto. La experiencia estética consiste en encontrar qué percepciones o imágenes sensibles significan emoción; no símbolos arbitrarios ni meros síntomas de ésta, ni tampoco su indicación, sino expresiones de ella, como las palabras expresan pensamientos o las sonrisas afectos. Y la experiencia estética no es la expresión del pensamiento ni la comunicación de esta expresión, ni de la sensación, ni tampoco de actos voluntarios, sino la ex-

presión de una emoción en una psique individual; y la comunicación de esta expresión a otras psiques es la obra de arte, lo cual requiere una técnica.

Todo esto parece obviamente verdadero en la poesía pero no tanto en la belleza de la naturaleza o en otras artes, especialmente en aquellas que no son representativas. Sin embargo, si acertadamente damos a estas experiencias el nombre de "bellas" o "estéticas", y si la expresión es el carácter esencial de una de ellas, se deduce que ésta deba ser común a todas. La autoridad de los mejores críticos, y el análisis de mi propia experiencia, me confirman la exactitud de esa idea. A la pregunta de cómo es que las cosas sensibles son naturalmente expresivas de la emoción, varias contestaciones han sido sugeridas por la metafísica y quizá más plausiblemente por algunas ciencias, como la fisiología, la psicología, la antropología, la sociología y, en lo que respecta al individuo, la historia biográfica.

En apoyo de la aseveración de que todas las experiencias estéticas, en las que empleamos la expresión "bello" en su sentido ordinario, tienen en realidad un carácter o relación común (la de expresar la emoción), podemos aducir el fracaso de los intentos para clasificar con precisión las varias "clases" de belleza. La más plausible de estas clasificaciones quizá sea la que distingue entre belleza "representativa" y belleza "formal", la primera de las cuales se supone que tiene por objeto recordarnos, por semejanza o asociación, los objetos agradables y la segunda sólo agradar por su superficie sensible. Ambas, no obstante, se llaman "significantes"; ambas están íntimamente relacionadas con la emoción, y parece que esta relación no es otra sino de expresión. Las bellezas naturales a veces eluden esta clasificación. Otra clasificación popular es la que distingue entre belleza clásica y belleza romántica (o lo bello y lo sublime); mas todo in-

tento para dividir las experiencias estéticas a base de estos principios termina en confusión. De cualquier manera, la verdad que hay en todo esto, como en el intento de clasificación anterior, es la que en toda expresión de emoción hay que contar tanto con la emoción como con la expresión y, por lo mismo, pueden aparecer en desequilibrio. Cuando la emoción no ha sido dominada, tenemos entonces lo romántico, que puede ser falso y crudo, y cuando la emoción es deficiente, tenemos lo clásico, que puede ser frío.

El genio requerido para las grandes obras artísticas se llama generalmente imaginación. Y cierto grado de esta facultad, que difícilmente puede faltar del todo en un ser humano, es necesario para apreciar el arte y la naturaleza. El término, sin embargo, es vago. La pura vivacidad de la memoria, sea ésta visual, auditiva o de otra especie, y la facilidad para combinar sus imágenes, pueden ser muy útiles al artista, pero no son suficientes para la verdadera experiencia estética, como tampoco lo es la vista aguda y el buen oído —facultades quizá más comunes en los animales que en los hombres—. Más importante parece la facultad de recuperar nuestras emociones pasadas —amor, pesadumbre, indignación, esperanza—. No podríamos expresar ni captar la expresión de emociones de las cuales no tenemos ninguna experiencia. Para un artista puramente lírico, esta facultad de percatarse de la naturaleza de emociones que no le dominen en el momento, tal vez sea suficiente. Pero se sostiene comúnmente que sólo puede expresarlas, aun a sí mismo, en una forma sensible —en formas, colores, sonidos, y quizá olores y sabores imaginados— y que únicamente puede comunicar su experiencia a otros con medios físicos semejantes. Algunas razones para dudar de esto han sido sugeridas en el último capítulo.

De cualquier modo es claro que hasta el artista

lírico use para la expresión de sus emociones la sugestión de objetos naturales, ya en símiles o metáforas o ya en alusiones directas, y atribuye frecuentemente a estos objetos cierta especie de sentimientos en estrecha simpatía con los suyos —felicidad al ruiseñor, tristeza a la luna, ira a las olas, juventud al botón de rosa—. Ciertamente el éxito de un dramaturgo depende de la simpatía imaginativa que tenga con las emociones de sus semejantes, "poniéndose en el lugar de otros, y de otros muchos más". La experiencia estética no parece ser la crítica de la vida, ni su teoría, ni su promoción —términos propios de la moral, de la ciencia, de la higiene mental o física—, sino la contemplación simpática de sus delicias y de sus tragedias. *Humani nil a se alienum putat.*

Apéndice A
EL SENTIMIENTO TRASCENDENTAL

La idea de que en la experiencia estética obtenemos mayor grado de verdad que en el pensar, o al menos una verdad más trascendental, ha sido tan a menudo y vagamente expresada que me parece que lo mejor para aclarar nuestras ideas a este respecto es examinar en detalle uno de los pocos intentos modernos para darle una fórmula precisa.

El profesor Stewart explica el "sentimiento trascendental" —que, según él, es el que despierta todo gran arte o toda belleza natural— como "un sentido solemne de la omnipotente presencia de *lo que es, fué y será*".[1] Lo describe también como una "conciencia soñadora" y como "atemporal". Se produce por "la persistencia en nosotros de aquella prístina condición de que salimos, cuando la vida era sueño profundo, profundo como la muerte, y en donde aún no había tiempo". El principio de esta vida es "la parte vegetativa del alma" que "silenciosamente da por sentado que la Vida vale la pena de vivirla". Es un "solemne sentido del Ser Atemporal". "A tal sentimiento... se le llama correctamente *trascendental*, porque no es uno de los efectos, sino la condición de nuestra inmersión en esa corriente del empeño que constituye la experiencia." [2]

En la exposición de su tesis el autor habla de una serie de rasgos que, lejos de estar trabados, dan la impresión de ser incompatibles:

1) ¿En qué sentido la experiencia es "atemporal"? Lo más probable es que ésta ocurra en una

[1] *The Myths of Plato*, p. 36.

[2] Una forma más sutil, o al menos más evasiva, de la teoría, parece haber sido vislumbrada por Day Lewis en su *The Poetic Image*, que contiene de paso muy perspicaces y agudas observaciones sobre el particular.

determinada fecha y que dure por algún período de tiempo, período que ha de tener un principio y un fin. Y también es muy probable que no sea una experiencia de algo atemporal, puesto que se dice que es de lo que "fué, es y será". Tampoco parece ser una experiencia de conexiones lógicas que pudieran llamarse atemporales. ¿Qué es lo que debe entenderse por condición *prístina* previa a la existencia del tiempo?

2) ¿Por qué se llama una "conciencia soñadora"? Mis sueños son casi invariablemente asuntos demasiado prosaicos acerca de acontecimientos en el tiempo y muy parecidos a los de la vida real, pero menos congruentes. En cierta ocasión, estando yo bajo el efecto de la anestesia, me vi contemplando un planetario, contemplación que me llenaba de una profunda convicción de estar entendiendo algo de inmensa importancia,[3] o tal vez todo lo existente. Esta experiencia —por otra parte, poco frecuente en sueños— era más engañosamente lógica que estética, no atemporal, y algo que bien podía suceder en la vigilia.

3) ¿Por qué decir que tales experiencias pertenecen a la "parte vegetativa del alma", es decir, que son comunes a las coles y hasta a los hongos venenosos, de los cuales posiblemente descendamos? ¿Qué significa la insinuación de que los vegetales "silenciosamente dan por sentado que la vida vale la pena de vivirla"? ¿O se querrá decir únicamente que viven? Sabemos, sin embargo, que también mueren.

Parte del lenguaje impreciso que aquí se usa paradójicamente con el objeto de describir toda experiencia estética, podría, en mi opinión, aplicarse con igual imprecisión pero más plausiblemente, a algunas de dichas experiencias, aunque dudo que ese lenguaje pueda aplicarse en su totalidad siquiera a una de las mismas. Algunas experiencias estéticas se parecen a algunos sueños, y otras son sueños de verdad; algunas

[3] Addington Symonds relata una experiencia similar.

oscurecen nuestro sentido del paso del tiempo, como ciertas experiencias no estéticas, y otras parecen referirse a hechos sin fecha determinada; todas pueden considerarse alógicas en el sentido de que no intentan ser verdaderas histórica, científica o moralmente, pero esto ocurre también en muchas experiencias no estéticas que no son, por otra parte, vegetativas; algunas sugieren la alegría del vivir, pero otras la negrura de la desesperación.

Ciertos pasajes que el profesor Stewart cita en apoyo de su tesis me parece que sólo vagamente se pueden caracterizar en sus términos, ninguno por todos ellos y algunos por ninguno. A esta última clase podría añadir por mi parte:

And yet what days were those Parmenides!
When we were young, when we could number friends
In all the Italian cities like ourselves,[4]

y este otro:

Life's... a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing,[5]

o bien

As fair art thou, my bonnie lass,
So deep in luve am I:
And I will luve thee still, my dear,
Till a' the seas gang dry.[6]

No hay duda que los sentimientos que vienen de las

[4] Matthew Arnold, *Empedocles*. ("¡Y qué días aquellos, Parménides! — Cuando éramos jóvenes, cuando podíamos contar amigos — como nosotros, en todas las ciudades de Italia.")

[5] Shakespeare, *Macbeth*, V, v. ("La vida es... un cuento — contado por un idiota, con enfurecidos gritos, — que no significan nada.")

[6] Burns. ("Eres tan bella, mi linda muchacha, — como profundo mi amor: — Y te amaré, amada mía, — hasta el día en que se seque el mar.")

convicciones a que se refiere Stewart sean fuertes y que se expresen estéticamente, en forma parecida a la convicción de Burns de ser constante. Pero ni la convicción ni la expresión son prueba de ninguna verdad profética o filosófica; la constancia, por ejemplo, no es ni atemporal ni característica de los vegetales, como tampoco la filosofía es algo especial de las plantas o de los sueños. Todo parece comprobar que cualquier emoción es capaz de expresión estética.

Apéndice B

LA BELLEZA COMO EXPRESIÓN DE LA EMOCIÓN

Con el fin de mostrar cómo a través de las edades se ha considerado que esto es la naturaleza de lo bello, a continuación presento algunos textos muy significativos, en la inteligencia de que las citas que se hacen no son literales, sino abreviadas.

Platón, *República*, 400D-402.—El buen estilo, armonía, gracia y ritmo brotan espontáneamente de la bondad de la naturaleza. El arte del dibujo está lleno de tales cualidades, como puede verse en el diseño de la ornamentación y de la arquitectura, y no menos en el del cuerpo humano. La armonía en la música es expresiva del carácter.

Timeo, 47.—Podríamos aplicar los movimientos geométricos de los cuerpos celestes a los movimientos de nuestras propias mentes, que les son afines. Los movimientos de la melodía y del ritmo tienen una relación estrecha con los cambios de nuestras propias almas.

Aristóteles, *Problemas*, XIX, 38.— Nos deleitamos en la melodía porque expresa disposiciones, y en el ritmo porque nos mueve de un modo regular.

Política, V (VIII) 5.—Cuando oímos "imitaciones", todos experimentamos sentimientos simpáticos.

Longino, *De lo Sublime*, VIII.—Nada es tan elocuente como la pasión. IX.—Lo sublime es el eco de un alma grande. XXXIX.—La flauta puede comunicar pasión a los que escuchan, y les hace identificarse con la melodía.

Plotino, *Enéadas*, V, VIII.—En la belleza contemplamos el reflejo de nuestros espíritus.

J. Dennis, *The Advancement of Modern Poetry*.

I.—Debe haber pasión a través de toda la poesía y la pintura. La expresión de esta pasión es la que nos hace gozar de los autores.

Muratori, *The Perfection of Poetry*, XV.—Imaginamos o creamos imágenes cuando nos excita la pasión y principalmente nos figuramos las cosas inanimadas como vivientes.

Lord Shaftesbury, *Characteristics*, II.—Lo que más admiramos en los rasgos externos es la expresión o sombra de algo interno del alma.

Addison, *Spectator*, 418.—Lo que da más valor a una descripción es el que representa objetos tales que sean capaces de producir un fermento en la mente del lector e influir con violencia sobre sus pasiones.

Hutcheson, *Ideas of Beauty and Virtue*, IV, IV.—No hay nada en la *Naturaleza* que no pueda tomarse para representar otras cosas de la misma, especialmente las pasiones. I, XVII.—No hay belleza en ningún objeto que no tenga relación con la mente que lo percibe.

Vico, *La Nueva Ciencia*.—*Las proposiciones poéticas* se hacen con sentimientos de pasión y emoción.

Baumgarten, *Poesía*, 25.—Las pasiones producen ideas poéticas; lo poético es despertar pasiones.—91, Las causas predisponentes de los pensamientos bellos son aquellas pasiones cuya violencia no llega a suprimir el conocimiento simbólico [*es decir, la expresión*].

Home (Lord Kames), *Elements of Criticism*, II, VI.—La grandeza de un objeto engrandece el corazón. Los sonidos producen emociones o sentimientos que se les parecen.

Reynolds, *Lectures*, XI.—No hay nada, ni la cosa menos prometedora, que en manos del genio no produzca sentimiento y emoción.

Reid, *The Intellectual Powers*, *III*.—La grandeza que atribuímos a los objetos puede atribuirse a algo

intelectual, del cual son los signos. IV.—Poco es lo de la mente que no pueda representarse por imágenes sacadas de los sentidos, y cada objeto de los sentidos se convierte en bello al tomar de los atributos de la mente.

Alison, *Nature of Taste*, Introducción.—Las cualidades de la materia no son bellas o sublimes en sí mismas, sino un tanto que son signos o expresiones de cualidades capaces de producir emoción. I, II, 2.—Es imposible imaginarse un objeto de gusto que no sea de emoción.

Kant, *Crítica del juicio*, 42.—Las variantes de luz y sonido contienen un lenguaje que nos habla la naturaleza y que parece llevar en sí un sentido interior. 59.—Decimos de los árboles y edificios que son majestuosos o dignos y de las praderas que son alegres o risueñas, y hasta de los colores decimos que son puros, castos y tiernos, porque ellos despiertan nuestros sentimientos.

Wordsworth. *Preface to Lyrical Ballads*.—Toda buena poesía rebosa sentimientos poderosos. El poeta tiene el poder inmenso de saberlos expresar. El origen de la poesía es la emoción que se recuerda en sosiego.

Coleridge, *Sound Criticism*.—El propósito común de todas las bellas artes consiste en el estímulo de la emoción con el propósito inmediato de agradar.

On Poesy and Art.—El arte es la facultad de humanizar a la naturaleza, de infundir los pensamientos y pasiones del hombre en todo aquello que es objeto de su contemplación.

Shelley, *Defence of Poetry*.—Por la voz y movimientos un niño en el juego expresa su alegría. El lenguaje es la representación más directa de las acciones y pasiones de nuestro ser interior.

J. S. Mill, *Poetry and its Varieties*.—La poesía es la descripción de las operaciones más profundas y

secretas de la emoción humana. La poesía es el sentimiento, confesándose a sí mismo en momentos de soledad, y personificándose en símbolos, que son las representaciones más cercanas del sentimiento en la forma exacta con que existe en la mente del poeta.

Hegel, *Estética*, Introducción, III.—Por medio del arte del hombre hace explícito para sí mismo lo que él es. El arte tiene que excitar nuestros sentidos, nuestros sentimientos, nuestras emociones.

Ruskin, *Modern Painters*, IV, VII, § 4 (la "falacia patética").—

> *Remaron a través de la rodante espuma,*
> *la reptante cruel espuma...*

Es una falacia la descripción de la espuma, no así la de la tristeza.

Hanslick, *The Beautiful in Music*, II.—La música representa las propiedades dinámicas del sentimiento.

Pater, *Style*.—La belleza es expresión, la fina acomodación de la palabra, o la forma, o el color a una visión dentro de nosotros, a las preferencias o voliciones de un alma.

R. L. Nettleship, *Lectures on Logic*.—La expresión es el sentimiento completado, ya que el sentimiento no se siente íntegramente hasta que no se expresa, y al ser expresado aún se siente, pero en muy diversa forma.

Bosanquet, *History of Aesthetic*.—Lo bello es lo que tiene expresividad para la percepción sensible o para la imaginación.

Three Lectures on Aesthetic.—El sentimiento que se expresa por expresar... Un sentimiento encarnado de tal manera en un objeto que permanecerá inmóvil para ser contemplado.

Tolstoy, *¿Qué es el arte?*—Evocar un sentimiento experimentado, y luego por movimientos, líneas, colores, sonidos o palabras transmitirlo a los demás, eso es el arte.

Santayana, *The Sense of Beauty*, 48.—La expresión de la pasión, y hasta del dolor, puede constituir la belleza... la ternura de la primavera, la lozanía de la juventud.

Bergson, *La risa*.—Ciertos artistas nos revelan algo que es imposible trasladar al lenguaje: ciertos ritmos de vida y aliento que son para cada individuo la ley de su entusiasmo y desesperación, de sus esperanzas y arrepentimientos.

A. C. Bradley, *Poetry for Poetry's Sake*.—Cuando se ve a alguien sonreír, no es posible percibir por separado las líneas del rostro que expresan el sentimiento, y el sentimiento que ellas expresan. Se experimentan ambos al mismo tiempo. Esto mismo acontece cuando se lee el *Hamlet* poéticamente.

Croce, *Breviario de Estética*, I.—Las grandes obras de arte no son sino pura emoción identificada totalmente con la más lúcida imaginería. II.—Expresión y belleza no son dos ideas, sino una.

Nuevos ensayos sobre Estética.—Cada línea, color o tono es la encarnación de un estado de ánimo.

Estética.—El hombre frente a la belleza natural es el Narciso mítico asomándose a la fuente.

Problemas de Estética.—Lo que hace batir nuestro corazón en el arte y exaltar nuestra admiración es la pasión, el fuego, el sentimiento del artista; si éstas faltan, no hay nada que las sustituya.

Lipps, *Endopatía, Imitación interna*, etc.—La apariencia sensible del objeto bello es el objeto de la satisfacción estética, pero yo soy la base. Me siento fuerte, ligero, seguro, ágil, orgulloso en el objeto... Un gesto es para mí expresión de orgullo o pesar.

Mitchell, *Structure and Growth of the Mind*.—Formas, curvas, ritmos son por naturaleza alegres o austeros; no por asociación, sino por expresividad. La naturaleza que encontramos en el objeto depende de nuestra experiencia pasada.

Fry, *Vision and Design*.—El ritmo de la línea puede despertar débiles ecos de emociones; cuando estos elementos se combinan con la presentación de apariencias naturales, particularmente con las del cuerpo humano, el efecto llega a alturas inconmensurables.

Alexander, *Space, Time and Deity*.—En nuestro escenario vemos nuestros estados de ánimo, o dotamos a los objetos animados o inanimados con nuestros propios sentimientos. Animamos una estatua con orgullo. El objeto bello adquiere expresividad únicamente con lo que se le agrega.

Hulme, *Speculations*.—Una obra de arte es la objetivización de nuestro propio placer en la actividad y vitalidad. El arte geométrico puede proporcionar una intensa emoción religiosa.

Richards, *Literary Criticism*, XVIII.—Lo que interesa al músico no es la conexión física entre varias notas, sino las compatibilidades o incompatibilidades en las reacciones de la emoción y de la actitud que aquéllas provocan.

Leon, *Metaphysic of Quality*.—El arte expresa, objetiva, exterioriza o encarna nuestros sentimientos o emociones, o nuestros estados de ánimo.

Prall, *Aesthetic Judgment*, IV-VI.—Las líneas, los colores, los sonidos, son expresivos.

Ducasse, *Philosophy of Art*, XII.—No hay ninguna clase de sentimiento que el arte no intente objetivar.

Gentile, *Filosofía del Arte*, II, I.—El artista no traduce en representaciones objetivas (imaginería) sino sus propios sentimientos.

Apéndice C

PARALELO ENTRE EL ARTE NATURALISTA Y FORMAL Y EL OPTIMISMO Y PESIMISMO

En el brillante y poco apreciado libro *Speculations* [1] aparecen los pasajes que cito a continuación, además de los que ya he insertado en capítulos anteriores:

"Existen dos clases de arte, el geométrico y el vital, absolutamente distintos uno del otro. Estos dos artes —que no son variantes de un mismo arte— persiguen diferentes fines y han sido creados para satisfacer necesidades diferentes del espíritu.

"Cada uno de estos artes ha nacido y corresponde a cierta actitud general ante el mundo... El arte vital de Grecia y del Renacimiento corresponden a cierta actitud espiritual y el geométrico siempre se halla vinculado a una actitud general distinta, mucho más intensa que la del anterior... [2]

"El arte [*vital*] aparece sólo en pueblos cuya relación con la naturaleza externa es de tal manera que admite un sentimiento de placer en su contemplación." [3]

Hulme dice de los artes primitivo, bizantino y moderno que son geométricos, que huyen de la vida y que muestran una "tendencia a la abstracción". Y pregunta: ¿cuál es la condición del alma del pueblo cuyo arte se rige por esa tendencia? La contestación que da es ésta: "Un sentimiento de separación frente a la naturaleza externa. Mientras el arte naturalista es el resultado de una feliz relación panteísta entre el

[1] En mi *Philosophies of Beauty* he citado más ampliamente ese libro.

[2] *Véanse* pp. 100-101.

[3] *Véase* p. 111. He hecho algunas enmiendas en el texto impreso, con la aprobación del editor del manuscrito de Hulme.

hombre y el mundo exterior, la tendencia a la abstracción, por lo contrario, ocurre en razas cuya actitud hacia el mundo exterior es exactamente lo opuesto a esto". [4]

"En comparación con el optimismo insípido y chato que cree en el progreso, la nueva actitud [geométrica] puede considerarse en cierto sentido como inhumana, pesimista." [5]

La teoría general es la de que en épocas de optimismo, de confianza, de vitalidad, el arte es realista, naturalista, vital; en épocas de pesimismo, de desilusión, de temor, el arte es geométrico o abstracto. El primero es humanista: el segundo místico, religioso o ascético. El hombre primitivo tenía miedo del mundo; los bizantinos lo condenaban y despreciaban; el hombre moderno está cansado, y quizá asustado de él. Las criaturas de Grecia y del Renacimiento eran insaciables en su esperanza.

Todo esto es sorprendente y cautivador; en realidad, dentro de la gran tradición hegeliana. Pero si estropeamos el ritmo de Bacon en aras de la modernidad, diríamos: Cum *multa sint in natura monodica, tamen fingit humanus intellectus dialectica.* (Aunque mucho en la naturaleza es individual, nuestra mente le impone una forma lógica.) Cuando nos fijamos en los hechos reales vemos que no son tan simples como eso. No dudo que en la mera forma que se encuentra bella no haya algo expresivo del sentimiento humano. Creo que precisamente eso es lo que la hace bella; pero jamás he estado seguro de hasta dónde la forma física, la efectiva configuración de líneas y volúmenes, de sombras y colores, determina su expresividad para cada ser humano o hasta dónde ésta depende de los elementos subjetivos que entran en juego para su interpretación personal. En otras palabras, ¿somos igua-

[4] *Véanse* pp. 113-114.
[5] *Véase* p. 121.

les o diferimos unos de otros en la apreciación estética de la forma pura? Lo más probable es que a todos por parejo nos parezcan las líneas rectas y curvas, en su pureza, respectivamente significativas de vagas pero peculiares experiencias; sin embargo, a esta significación que pudiéramos llamar rudimentaria se le superponen en la mirada de la mayoría de los hombres la historia, el sentido, las asociaciones, la extrañeza o familiaridad, el uso y valor de lo que creen ver, y el estado de ánimo con que llegan. Y si estos "significados" no pueden pensarse por separado, como algo meramente simbolizado o sugerido por el objeto, sino que están fundidos en su percepción, no cabe duda que forman parte legítima de la experiencia estética.

El lugar indicado en donde pueden encontrarse los datos para comprobar la teoría es Inglaterra en el siglo XVIII y fines del XVII, lugar en que se consumó o al menos se sostuvo la batalla de la perpetua lucha entre Apolo y Dionisos, o *(si libentius audiunt)* entre lo bello y lo sublime, entre la razón y el sentimiento, entre lo griego y lo gótico, entre lo clásico y lo romántico, entre la regla y la naturaleza, entre lo regular y lo serpentino, entre lo majestuoso y lo pintoresco, entre lo romano y lo rococó. Hubo escaramuzas y encuentros de más o menos importancia en poesía, pintura, arquitectura, música, decoración; pero la batalla principal fué dada en los jardines, en el campo. Y lo primero que nos sorprende ahí es que la naturaleza, la "entrañable", la sinuosa o "serpentina" naturaleza, es melancólica, dulce, gótica melancolía, mientras que la regularidad y el diseño axial son "joviales" y "razonablemente alegres". Las ruinas son de por sí irregulares, y según Hulme, "vitales"; pero para casi todos los hombres no son sino ruinas y, por tanto, melancólicas y acompañadas de un sentimiento de cosa marchita. Lo gótico es irregular, pero por

su carácter "monástico" es melancólico. El estilo clásico es regular, pero por recordar las glorias de Grecia, Roma y el Renacimiento es alegre, reconfortante. El jardín formal debiera de haber sido pesimista; pero por haber sido el lugar de reunión de la moda y el producto de la riqueza, tomó un aspecto de deslumbrante alegría obligando a las "almas sentimentales" a huir hacia los solaces irregulares de las montañas y las selvas, "melancólicos y tristes" por los riesgos y pobrezas que abrigaban.

¿Podríamos decir que tal gusto era una escapatoria? ¿O es que a causa de que el período era de melancolía, encontraba un antídoto en lo reconfortante de la naturaleza curvilínea? Esto, por supuesto, invierte la teoría, y es muy difícil aseverar que es verdadero. Pues estos amantes de la melancolía, de la soledad y de lo pintoresco, difícilmente habrán creído que el graznar de sus lechuzas en los osarios era una "alegre nota". Pensaban que una gran cantidad, si no todas, de las cosas irregulares, incluyendo las de la naturaleza, eran melancólicas y precisamente por esa melancolía, bellas. Puff, en el *Critic*, insinúa "zalameros arroyuelos corriendo entre arboledas de ensueño".

En *Clandestine Marriage* (1766) Sterling dice: "¡Ay de mí! Aquí no hay ninguna de vuestras líneas rectas —sino que todo es buen gusto—, zig-zags —vueltas y revueltas— entradas y salidas —izquierda y derecha—, esto y de nuevo esto —y curvas y vericuetos."

Thomas Warton, en *Pleasures of Melancholy* (1747), describe, entre los platillos favoritos de la melancolía, el cielo tempestuoso o sereno, el mar, las selvas, las fuentes cubiertas de musgo, la nota del buho, la tumba vacía. Todo ello le recordaba el verso "este correr de las cosas, estos deleites vanos".

Beattie, en su *The Minstrel* (1771), también nos habla con amor de los osarios y de los buhos y de los

vientos soplando por las escalofriantes bóvedas. Era, comenta Dorothy Wordsworth, "muy parecido a William cuando le conocí".

Coleridge creyó necesario recordar a sus contemporáneos que:

En la naturaleza no hay nada melancólico,

puesto que

Nuestras son sus vestiduras nupciales y nuestra su mortaja.

En el año de 1782 Warton, en una palinodia, se retracta de "los esfuerzos equivocados del bardo melancólico" que ha preferido "las artes góticas" a "la justa proporción y la línea verdadera". Beattie, en una carta a Lady Forbes, en 1722, dice: "Un país montañoso, el océano, el cielo, la meditación y el recogimiento, y a veces objetos e ideas melancólicas, tienen encanto para mis ojos." Burton en 1628, Berkeley en 1713, Thomson en 1748, convienen en que no hay nada tan expresivo de la "melancolía" —el sentimiento de la pequeñez y fugacidad humanas— como el océano, las montañas, los bosques, los ríos. Evelyn habla de Groombridge como "un sitio melancólico, con bastantes árboles y agua" y aúna los epítetos "agradable, melancólico y agreste" con los arroyos, las cascadas, las rocas. Finalmente, Pope, en líneas que dirige en 1717 a Martha Blunt, expresa: "Nada pudiera tener de aquella melancolía que me placía tanto [como el paseo que hay entre Stonor y Oxford]... Yo pasaba por encima de altas pendientes, cuyas crestas estaban coronadas de arboledas y cuyas faldas se bañaban en serpeantes riachuelos, y escuchaba la caída de las cataratas (?) abajo y el murmullo de los vientos arriba". Quienes conozcan la región de Chiltern comprenderán que un estado melancólico no sólo determinaba las preferencias, sino lo que se veía.

Tomemos ahora un ejemplo más reciente: Hulme posiblemente estaba en lo justo cuando decía que el período de "postguerra" sería de desilusión. Sus conclusiones eran que el gusto entonces sería de arte formal, si no geométrico. ¿Cuál fué la pintura que en la exposición de Burlington House, después de la primera guerra mundial, entusiasmó a los críticos? No el estático Aguador de Velázquez ni nada del estilizado Vermeer, sino El Greco con su vitalidad aun más exagerada que la del Correggio, sus aleteos y remolinos de piernas, alas, telas y dedos.

Varias conclusiones alternativas pueden obtenerse de tales consideraciones:

O nuestros escritores del XVIII y nosotros somos una partida alegre que siente fruición por lo irregular (claro que contra esto se destacan con violencia los buhos y los osarios, Auden y El Greco) o la naturaleza y el serpenteo son en verdad cosas tétricas en comparación con la alegría de los parterres de Blenheim (Hulme, sin embargo, parece demostrar, a tono con su tesis, que lo último no es cierto), o bien, como me parece, la clase de experiencia estética que los hombres experimentan frente a un objeto dado depende muy poco de lo que éste es en sí y mucho de lo que aquéllos son por el momento y de la manera, por consiguiente, como se interprete el significado del objeto.

El obispo de Bangor, Thomas Herring, escribía en 1738 a W. Duncome acerca de un viaje por Gales, y le decía que estaba "agradablemente aterrorizado con algo que parecía como sobrante de una creación", lo que le hacía "sonreír ante los pequeños refinamientos del arte"; y Lord Lyttleton, al describir el mismo lugar en 1756, dice: "La grandiosidad del océano, que es como la de la montaña, formaba un escenario majestuoso y solemne; ideas de inmensidad llenaban y exaltaban nuestras mentes ante su contemplación;

los demás objetos menores aparecían mezquinos e insignificantes." [6]

Por otra parte, la fecha de 1605 no es probablemente la de un período de desilusión; de cualquier manera, Bacon creía en el progreso cuando escribía *The Advancement of Learning*. Con todo, deseaba que "las estrellas hubiesen sido colocadas en un orden más agradable y bello, a la manera de los calados en los techos de las casas".

Creo que el hombre encuentra en las formas lo que él quiere encontrar. La misma luz del sol puede afectarme con diferencias mayores, según me parezca que se trate de una mañana gloriosa o de un atardecer solemne, que las crestas de las montañas según las tome por torres o por cúpulas. La juventud ávida lo mismo puede concebir esperanzas en Chartres que en el Partenón, al contrario de la vejez, que en una o en otro puede hallar paz y retiro. En 1790 probablemente Burke no sentía, como Wordsworth, que "el mundo entero vestía la belleza de la promesa". Sin embargo, cuando ya Wordsworth había aprendido bien lo que era la mortalidad del hombre y a ver que nuestros años ruidosos no son sino descansos fugaces del silencio eterno, aun entonces no abandonaba las fuentes, las praderas, las colinas y las arboledas para ir a refugiarse en el arabesco.

Shakespeare era un hijo del Renacimiento que se deleitaba, como nunca nadie, ante el hombre y las peripecias del universo; no obstante, sin abandonar la naturaleza por la geometría, habló de:

Bare ruined choirs where late the sweet birds sang.[7]

Herrick no fué un místico asceta, y, precisamente porque amaba la vida y las flores, pudo decir:

[6] He tomado estas dos citas del libro de Allen, *Tides in English Taste* (Harvard, 1937).

[7] ("Desnudas ruinas de los coros donde al atardecer cantaban tiernos pajarillos.")

Fair daffodils, we weep to see
You haste away so soon.

. . . . . .

We have short time to stay as you,
We have as short a spring,
As quick a growth to meet decay
As you or anything.[8]

No hay melancolía más profunda por lo transitorio de las cosas que las estelas y tragedias del apogeo griego; [9] pero su melancolía no está expresada en estilo formal o geométrico, sino en relación con la naturaleza. Y la naturaleza es la consolación que deliberadamente recomendaba Menandro:

"Llamo el más feliz de los mortales a quien regresa pronto al lugar de donde vino después de ver las solemnes bellezas del mundo, el sol común, las estrellas, el agua, las nubes, el fuego. Si vivieras cien años, siempre tendrías esto ante tus ojos; y si pocos, nada verías tan sublime como esto." [10]

Y con referencia a la naturaleza es como Homero expresó la tragedia humana:

"Como la generación de las hojas, así es la de los hombres. Esparce al viento las viejas hojas por la tierra, y las selvas, reverdeciendo, producen otras al llegar la primavera; de igual suerte, una generación humana florece y otra se marchita." [11]

Y Mimnermo [12] elabora el mismo símil, concluyendo:

[8] ("Dulces asfodelos, lloramos al veros — tan presto partir... Como vosotros, poco tiempo tenemos para vivir, — corta primavera para gozar, — igual rápido crecer, y morir — como vosotros o cualquiera otra cosa también.")

[9] Véase Ruskin, "The Lance of Pallas" (en *Modern Painters*), y Butcher, "The Melancholy of the Greeks" (en *Aspects of the Greek Genius*).

[10] Ὑποβολιμαῖος, frag. 2.

[11] *Ilíada*, VI.

[12] Frag. 2.

"Los negros hados están prestos: el uno con la sentencia de la triste edad, el otro con la de la muerte... Mas una vez que el señalado tiempo de la juventud pasa, mejor es morir al instante que vivir."

Sabemos que tres de las más intensas expresiones de pesimismo son griegas. La primera es de Teognis: [13]

"Lo mejor para los hijos de los hombres es no nacer ni ver la luz del sol, y si nacen, cruzar rápidamente las puertas de la Muerte y yacer en el seno de la pesada tierra."

Las otras dos son de la antología:

Odio este mundo incomprensible [14]

y

Todo lo que ocurre es burla, cenizas, nada, porque todas las cosas han nacido de la insensatez.[15]

Pero quizás el argumento más fuerte contra Hulme es que la "esperanza", una de las virtudes cardinales del cristianismo, es en griego cuando la palabra se usa sin limitación alguna, el nombre que se aplica con más frecuencia a algo cuya "fuerza reside en la desesperación".[16]

Un pueblo que hablaba así ciertamente no tenía confianza en la vida.

13 425.
14 *Antol. Pal.*, x.
15 *Ibid.*, x, 124. Véase cap. XV, 3.
16 Tucídides, II, LXII y V, CIII.

Apéndice D

LO CLASICO Y LO ROMANTICO

En las citas que se ofrecen a continuación se han puesto en itálicas las palabras más sintomáticas.

Evelyn, en su *Diary* para el año de 1654, comenta de una heredad que "si se arreglara como debiera, podría convertirse en el lugar más romántico y agradable".

En 1659 A. Wood, en su *Life and Times*, menciona "una *vieja* casa en un lugar romántico (romancey)... para refrescar la mente con un paseo *melancólico*",[1] y en el mismo año, H. More, en su *Immortality of the Soul*, escribe acerca de "esa *Imaginación* tan libre, como la que usamos en las invenciones románticas (*Romantick*)".

Boyle, en 1665, habla de "una historia romántica" (*Romantick*), y Pepys, en su *Diario* de 1666, describe Windsor como "el castillo más romántico del mundo" y cuenta de una tripulación que solicitó permiso para vengar la muerte de su capitán con un ataque desesperado, "un caso extraordinario, uno de los más románticos (*romantique*) que haya yo oído en mi vida y que no *hubiera creído*... Difícilmente pude abstenerme de llorar". En 1678 Cudworth, en su *Intellectual System*, describe la "Teología de Epicuro" como romántica (*Romantical*). En 1679 Evelyn, en su *Diario*, dice que la casa del Duque de Buckingham en Clifden es "un objeto romántico y enteramente responde a las más poéticas descripciones de *soledad*... e *imaginación*". En 1685 el *Wiltshire* de Aubrey dice: "La *Arcadia* está cerca de Vernditch y Wilton, y estas planicies y bosques románticos (romancey) elevaron sin duda la *fantasía* (*phan-*

[1] Véase el Apéndice C.

cie) de sir Philips Sidney." En 1700 un personaje de la obra de Rowe titulada *Ambitious Stepmother* apostrofa de esta suerte: "¡Obtuso y romántico honor!" En 1705 Addison, en su *On Italy*, quizá aplique por primera vez el término a la naturaleza pura: "Los desiertos [entre *Marsella* y *Génova*] han sido famosos por la penitencia de María Magdalena... Es un lugar tan romántico... irregular, desfigurado." Y en 1712, en el *Spectator* (Nº 303), el mismo autor, triunfalmente, selecciona como "finamente romántico" el pasaje del *Paraíso perdido* que dice:

Thammuz came next behind
Whose annual wound in Lebanon allur'd
The Syrian damsels to lament his fate
In amorous ditties all a summer's day.
While smooth Adonis from his native rock
Ran purple to the sea suppos'd with blood
Of Thammuz yearly wounded; the love tale
Infected Sion's daughters with like heat,
Whose wanton passions in the sacred porch
Ezekiel saw, when by the vision led
His eye survey'd the dark idolatries
Of alienated Judah.[2]

En 1716 Pope escribe a lady M. W. Montagu: "Cuanto más examino mi mente más romántico me encuentro... así es como dicen que es aquel que admira una cosa fina o bien la alaba." En 1733, tal

2 ("Atrás venía Tamuz, — cuya herida anual en el Líbano atraía — a las doncellas de Siria para lamentar el sino de él — en amorosas quejas todo un día de estío. — Mientras el imberbe Adonis desde su roca oriunda — hacia el mar corría teñido en sangre que se suponía — era de Tamuz, herido cada año; el ardoroso amor — contagiaba a las hijas de Sión con semejante celo, — y cuyas desenfrenadas pasiones desde el pórtico sagrado — Ezequiel veía, al mismo tiempo que, en profecías, — repasaba las negras idolatrías de Judea enloquecida.")

vez en recuerdos de la *Italy* de Addison citada antes, dice (*Moral Essays*, Ep., II):

> *Let then the fair one beautifully cry,*
> *In Magdalene's loose hair and lifted eye.*
> *Or dres't in smiles of sweet Cecilia shine,*
> *With simp'ring angels, palms and harps divine.*
> . . . . . .
> *If folly grow Romantic, I must paint it.*[3]

En 1726, el obispo Butler —posiblemente influído por Cudworth, que mencioné arriba— pronuncia un sermón en la Capilla Rolls (Sermón VI) y dice: "Convertir el placer, la alegría y la jovialidad... en negocio nuestro... parecerá el propósito de vida más romántico que vez alguna se haya contemplado para quienes consideran la naturaleza del hombre y nuestra condición en esta vida."

En 1736, Horace Walpole escribe a Lyttleton acerca de "un encantador jardín, muy silvestre, bien adaptado a mis inclinaciones", y en 1739 Gray, en una carta que dirige a su madre, describe la Grande Chartreuse como "uno de los escenarios más solemnes, o más románticos y asombrosos que puedan contemplarse". En el mismo año J. Warton, en *The Adventurer* (Nº 93), dice que "Shakespeare ha llevado lo romántico, lo maravilloso, lo salvaje a la más deliciosa extravagancia"; Spenser es un poeta romántico.

En 1757 sir W. Chambers, en el libro *Designs of Chinese Building*, dice:

"Los artistas chinos distinguen tres clases diferentes de panoramas, a los cuales dan los nombres de agradables, horribles y fascinantes. Lo que ellos llaman fascinante corresponde en cierto grado a lo que

[3] ("Dejad que la inmaculada llore bellamente, — como la Magdalena con el cabello suelto y los ojos en alto, — o ataviada con las sonrisas del dulce esplendor de Cecilia, — con ángeles risueños, palmas y harpas celestiales... Si romántica se vuelve la locura, debo pintarla yo.")

nosotros llamamos *romántico*... A veces construyen pasajes subterráneos por donde pasan rápidas corrientes, cuyo turbulento ruido llama la atención del recién llegado, que no adivina de dónde procede... amenazantes rocas, oscuras cavernas, impetuosas cataratas." [4]

En 1762 Hurd, en sus cartas sobre *Chivalry and Romance*, se pregunta si no habrá "algo en la narración *gótica (Gothic Romance)* adecuado en especial al modo de ser del Genio". En 1770 Gilpin, en su *River Wye*, llama al Sitio de Arturo "romántico pero *no pintoresco; frío, feo* y *rústico*". En *Humphrey Clinker* (1771), Smollet dice que en Loch Lomond, comparado con los lagos suizos e italianos, "todo es *sublime, silencio* y *soledad*. Aquí todo es romántico". En 1771 dos de los personajes del *Man of Feeling*, de Mackenzie, dan con "una de aquellas figuras que Salvator hubiera dibujado... Las riberas estaban cubiertas de malezas *fantásticas* y en una de ellas se alzaba un poste... Una roca, con algunas flores silvestres colgando, sobresalía en la parte alta, precisamente arriba, donde dormía un soldado, lugar en el que crecía el tronco de un árbol grande, cenizo por los años, y una de cuyas retorcidas ramas daba sombra a su rostro mientras dormía... Harley notó que el ánimo romántico crecía dentro de él". [5]

En 1772 se ofrece un inesperado homenaje a la creciente moda, en el *Journey to the Western Isles*, de Johnson:

[4] En su *Oriental Gardening* (1772) usa la frase 'inaccesible al sol". En *Kubla Khan*, Coleridge usa la palabra "sombrío" así como todas las que he puesto arriba en itálicas. El profesor Lowes, en *The Road to Xanadu*, parece no haber reconocido la significación de la congenialidad entre una descripción como ésa y la imaginación romántica del poeta.

[5] Que Harley diagnosticó correctamente su ánimo puede juzgarse comparando el pasaje con aquel otro muy famoso del "renacimiento romántico" en el *Prelude* IV, de Wordsworth.

"Era una ribera que a un novelista (*writer of romance*) le hubiera gustado imaginar. No había en verdad árboles que susurraran sobre mi cabeza, pero a mis pies corría un transparente arroyuelo. El día estaba tranquilo, el aire suave y todo era aspereza, *silencio* y *soledad*. Frente a mí y del otro lado veíanse elevadas colinas que, al impedir al ojo explayarse, forzaban a la *mente* a *encontrar diversión por sí* misma."

En 1776 W. Hutchinson, en su *Excursion to the Lakes*, afirma que "las obras de Salvator Rosa me recuerdan las románticas y rocosas regiones de Keswick", y Gilpin comenta, en su *Highlands of Scotland*, que "la gente llama pintorescas a las bellezas irregulares, románticas. En el siguiente año, J. More califica el *Thomson's Seasons* de "a menudo tan *salvajes* y románticas como los cuadros de Salvator". En la *Autobiography* de Scott se hace un significativo reconocimiento —refiriéndose aparentemente al año de 1780— de un "escenario romántico, o lo que me proporcionó al menos un placer semejante, lugares famosos por notables acontecimientos *históricos*". En un pasaje posterior junta las palabras *intrépido* y romántico.

Llegamos ahora a lo que puede llamarse el *locus classicus* de lo romántico, así no se mencione en la composición esta palabra. El motivo fué la conversión o apostasía de T. Warton originada por el vitral que pintó Reynolds para la capilla del New College en 1782:

> *For long enamour'd of a barbarous age,*
> *A faithless truant to the classic page,*
> *Long have I lov'd to catch the simple chime*
> *Of minstrel-harps, and spell the fabling rhyme;*
> *To view the festive rites, the knightly play*
> *That deck'd heroic Albion's elder day;*
> *To mark the mouldering halls of barons bold,*

and the rough castle cast in giant mold,
With gothic manners gothic arts explore,
And muse on the magnificence of yore.

. . . . . .

Sudden the sombrous imagery is fled,
Which late my visionary rapture fed;
Thy powerful hand has broke the gothic chain
And brougth my bosom back to truth again,

. . . . . .

To truth, whose charms deception's magic quell,
And bind coy fancy in a stronger spell.[6]

[6] ("De bárbara edad enamorado, — tunante ya sin fe en los *clásicos* textos, — he anhelado hallar el simple ritmo — de viejas arpas y descifrar antiguas trovas; — presenciar rituales fiestas y *caballerescas* justas — que adornan los *viejos* días de la heroica Albión; — contemplar las decoradas salas de arrojados nobles, — y los *toscos* castillos de *gigantescas* formas; — y con *góticas* maneras admirar las artes góticas, — y meditar en la magnificencia de antaño... Se desvanecen de pronto las imágenes *sombrías* — que alimentaba mi *rapto visionario:* — Tu poderosa mano rompió la *gótica* cadena — llevando de nuevo a la *verdad* mi pecho... A la *verdad* cuyos encantos calman los engaños *mágicos* — y atan a la recatada *fantasía* con un hechizo más fuerte.")

BIBLIOGRAFÍA

* Indica obras que pueden servir de introducción.
** Indica obras de importancia filosófica o histórica.

A

AUTORIDADES HISTÓRICAS

Platón: *Hipias Mayor.**
— *La República,*** 400-2, 597-607.
Aristóteles: *Poética* * ** (IV, VI, VII, IX).
Longino: *De lo Sublime*** (XXXV, XXXIX).
Addison: *Spectator* (411-14, 418, 420, 421).
Hume: *Treatise of Human Nature*** (II, I, II).
— Essay XXIII, *The Standard of Taste.*
Burke: *The Sublime and Beautiful.***
Kant: *Crítica del Juicio*** (1-11, 14-17, 23, 25, 28).
Wordsworth: *Preface to Lyrical Ballads* * ** (1800).
— *Essay Supplementary to Preface* (1815).
Schopenhauer: *El mundo como voluntad y como representación* (III, párrafos 38-52).
— *Suplemento* (cap. XXIX).
Hegel: *Estética*** (Introducción).
Tolstoi: *¿Qué es el arte?**

B

AUTORES CONTEMPORÁNEOS

Santayana: *The Sense of Beauty.*
Bergson: *La risa.***
A. C. Bradley: *Poetry for Poetry's Sake* * ** (Oxford Lectures).
Croce: *Breviario de Estética* **

Lipps: *Einfühlung, innere Nachahmung und Organempfindungen*** (en "archiv für die Gesamte Psychologie", I, IV).
Clive Bell: *Art.*
R. Fry: *Vision and Design.*
Alexander: *Beauty and Other Forms of Value.*
Hulme: *Speculations.*
Richards: *Principles of Literary Criticism.*
Carritt: *What is Beauty?**
Collingwood: *Principles of Art.***

C

TEXTOS DE REFERENCIA

Bosanquet: *History of Aesthetics.*
Carritt: *Theory of Beauty.*
Croce: *Estética*, Parte II.
Robertson: *Genesis of Romantic Theory.*
Hussey: *The Picturesque.**

Introducción a la estética, de Edgar Frederick Carritt,
se terminó de imprimir y encuadernar en octubre de 2018
en Impresora y Encuadernadora Progreso, S. A. de C. V. (IEPSA),
calzada San Lorenzo, 244; 09830 Ciudad de México.
El tiraje fue de 3 200 ejemplares.